AQUILINO SANCHEZ PEREZ

LA LITERATURA EMBLEMATICA ESPAÑOLA
SIGLOS XVI y XVII

T

TEMAS

La literatura emblemática española

(Siglos XVI y XVII)

AQUILINO SANCHEZ PEREZ

LA LITERATURA EMBLEMATICA ESPAÑOLA

(SIGLOS XVI Y XVII)

Colección «TEMAS»

SOCIEDAD GENERAL ESPAÑOLA DE LIBRERIA, S. A.
Evaristo San Miguel, 9
MADRID - 8

Colección «Temas», n.º 11
dirigida por Luciano García Lorenzo

© Aquilino Sánchez Pérez
S. G. E. L., Madrid, 1977

ISBN 84-7143-122-X
Depósito legal: M. 10282-1977
Printed in Spain - Impreso en España por
Selecciones Gráficas, Carretera de Irún, km. 11,500. Madrid, 1977

SUMARIO

Págs.

Prólogo ... 7

Introducción ... 9

I.—Introducción a la emblemática ... 11
1. Inicios del emblema ... 13
2. Elementos del emblema ... 19
3. Rasgos generales de la emblemática ... 28
4. Fuentes de la emblemática ... 31
5. Expansión de la emblemática ... 54

II.—La emblemática española ... 59
A) Alciato en España ... 61
B) Características de la emblemática española ... 71
C) Alciato y España ... 90
D) Autores de emblemas en España:
1. Juan de Borja ... 88
2. Juan de Horozco y Covarrubias ... 96
3. Hernando de Soto ... 107
4. Sebastián de Covarrubias Horozco ... 115
5. Juan Francisco de Villava ... 125
6. Diego de Saavedra Fajardo ... 137
7. Juan de Solórzano y Pereyra ... 148
8. Otros autores de emblemas ... 160
E) Prioridad de fines en la emblemática española ... 167

III. Los emblemas en España e Inglaterra ... 173

Bibliografía ... 193

PROLOGO

La literatura emblemática, de tanta curiosidad y de no fácil lectura, ha tenido escasos estudios en nuestra patria, tan pocos que sobran dedos de una mano para contarlos. En cambio, ha tentado a algunos hispanistas, como K. Selig y G. Ledda, cuyos trabajos son excelentes. Por esto, hay que felicitar a Aquilino Sánchez por el arrojo que ha tenido leyendo todos los libros españoles de emblemas y, lo que es más difícil todavía, todos los ingleses.

El género de la emblemática, puesto que se trata de un género literario, despertó verdadera pasión en los siglos XVI y XVII, y en ese género cabía todo, como en la novela. Es un género eminentemente lúdico, de juego intelectual y de agudeza interpretativa, cuyos orígenes explica muy bien Aquilino Sánchez. Nació «como fruto de la conjunción de una serie de factores muy diversos y complejos», que van desde los comentarios bíblicos medievales, con aquellas exégesis alegóricas y simbólicas, al gusto por los bestiarios, la fabulística, las «empresas» de los caballeros del siglo XV y las «invenciones», «motes» y juegos de palacio, algunos de los cuales pueden verse en nuestro *Cancionero general* de 1511 o en la *Cuestión de amor*. Todo unido a la atmósfera humanista y al gusto por lo recóndito y misterioso, especialmente por los jeroglíficos egipcios, que tanto obsesionaron en esa época.

El hallazgo de Alciato, tan feliz, cuyos *Emblemas* se publican por primera vez en 1531, consistió en unir elementos muy

diversos con una agudeza sorprendente. Los traductores e imitadores serán legión en toda Europa y la influencia que ejercerán en la literatura, la predicación y la pintura será también considerable. Aquilino Sánchez estudia con mucha perspicacia la traducción de Daza, de 1549, los comentaristas, como Francisco Sánchez de las Brozas y Diego López de Valencia, y las profundas diferencias entre ellos, para pasar seguidamente al estudio detallado de los emblemistas españoles, como Núñez de Cepeda, Horozco y Covarrubias, Villava, Saavedra Fajardo y otros. Hasta en los títulos observa ya nuestro erudito que lo característico de la emblemática española es su acusado carácter moralizador y catequístico, ya que además la mayoría de sus autores fueron eclesiásticos. Este fenómeno se dio también en la emblemática europea, porque ya aparecía en Alciato, pero no con la intensidad que adquiere en España, donde el emblema es, muchas veces, un mero pretexto para moralizar y adoctrinar sobre todo lo divino y humano, incluso para atacar despiadadamente alguna leve heterodoxia, como hace Villava, personaje un tanto hosco y áspero.

El libro se cierra con un breve capítulo sobre las diferencias entre la emblemática española y la inglesa, lleno de curiosidad, porque Aquilino Sánchez conoce muy bien esa otra emblemática, lo que algunos sabemos perfectamente.

Y aun acudiendo a un tópico, que en este caso deja de serlo, Aquilino Sánchez ha llenado un hueco en la bibliografía española, y todos debemos agradecerle ese esfuerzo, resuelto con tanta habilidad como inteligencia.

JOSÉ MANUEL BLECUA
Catedrático de la Universidad
de Barcelona

INTRODUCCION

Tras un detenido examen de la literatura emblemática, no cabe dudar de la importancia que los libros de emblemas tuvieron en los siglos XVI y XVII. La emblemática española constituye solamente un apartado dentro del conjunto de la emblemática europea. Y aunque los estudios realizados hasta la fecha sobre este tema se limitan casi todos a aspectos parciales, bastan, sin embargo, para convencernos no sólo de la importancia de los libros de emblemas, sino también del interés que tales libros despertaron tanto entre la gente sencilla como entre los más letrados y eruditos.

El presente estudio se centra en la investigación de la literatura emblemática española en los siglos XVI y XVII. Confío en que con ello se pueda prestar a las historias de la literatura un valioso material que actualmente se echa de menos, dada la importancia del tema. Al mismo tiempo permitirá descubrir nuevos aspectos relativos al Barroco.

Con el fin de situar a la emblemática española en su contexto, inicio el trabajo con una amplia información sobre las características del emblema en general y sobre el panorama europeo en este mismo sentido. También inserto un apéndice en el que establezco algunos rasgos característicos que distinguen a la literatura emblemática española e inglesa con el fin de apreciar mejor ciertos contrastes, contrastes que de otra manera pasarían fácilmente desapercibidos.

Sobre mi método de trabajo quiero poner de manifiesto que he preferido los testimonios directos a los testimonios de terceras personas. Por esa razón hago abundante acopio de citas de los autores estudiados, así como de otros autores contemporáneos. Algunos de ellos los presento en su versión original, por creerlo así más conveniente, dada la índole de este trabajo.

I.

INTRODUCCION A LA EMBLEMATICA

1. Inicios del emblema

> «Existió un tiempo en el cual muchos eruditos se entretuvieron con verdadero tesón en destirpar el buen gusto. En lo que llamamos naturaleza no encontraban sino sencillez infantil y se sentían obligados a volver ingeniosa a esa misma naturaleza. Jóvenes y ancianos se dedicaron a dibujar divisas y emblemas, no sólo para artistas, sino también para filósofos y teólogos; y ya ni siquiera se enviaban felicitaciones sin que éstas fuesen acompañadas de un emblema. Se trataba de que estos emblemas enseñasen algo por medio de una inscripción en la cual se señalaba lo que significaban y lo que no significaban. Estos son los modelos según los cuales aún hoy día se graba» [1].

Esto afirmaba un autor perteneciente al «clasicismo» alemán, Winckelmann, en el siglo XVIII. Herder, por el contrario, escribía:

> «Me gustaría que poseyésemos una historia de estos antiguos emblemas, junto con las importantes consecuencias de ellos derivadas» [2].

Estos dos testimonios que he aportado podrían servirnos para significar las dos posiciones que cabe adoptar al hojear

---

[1] *Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Cit. en A. SCHÖNE: *Emblemata*. Stuttgart, 1967. Vorwort.

[2] *Andenken an einige ältere dt. Dichter* (Seyphan), XVI, p. 161. Cfr. también p. 229.

un libro de emblemas. Por una parte, algunos pensarán en la «sencillez infantil» (?) de que habla Winckelmann; se trata de una visión superficial del género. Por otra, es posible admirar los grabados, los «conceptos» que los explican y la manera de enseñar a través de los mismos. En ninguna eventualidad cabe hablar, sin embargo, de que fueron muchos los *eruditos* que cultivaron los emblemas, ya que la calidad de los autores sobresalió por su medianía e incluso pobreza. Los libros de emblemas constituyeron algo bonito y provechoso en los siglos en que fueron escritos porque existían unas circunstancias culturales que permitían considerarlos bajo este punto de vista.

El primer libro de emblemas apareció en 1531, impreso en Augsburgo, bajo el título de *Emblematum Libellus*. Su autor era Andrés Alciato, joven italiano de ideas renacentistas. Pero la génesis del libro, tal cual fue publicado, es posible calificarla de «casual».

En el siglo XIV había sido publicada por el monje griego Maxime Planude una *Antologia* de epigramas. Estos mismos epigramas sirvieron a Alciato para realizar una recopilación, añadiendo algunos más de otros autores como Gellio, Plinio, Pausanias, Teócrito... Con ellos confeccionó un manuscrito que presentó al consejero imperial Peutinger, a quien Alciato había dedicado la obra. Peutinger presentó dicho manuscrito al impresor Steyner y éste, considerando lo oportuno de una ilustración de los epigramas, confió esta tarea al grabador Breuil. Así apareció el primer libro de emblemas.

La acogida que experimentó el librito fue espectacular. El mismo Steyner lo reeditó en 1532, 1533 y 1534. Entre 1534 y 1545 aparecieron unas trece ediciones del impresor Wechel y varias otras de los más importantes impresores de la época: Mathieu Bonhomme, Plantin, Jean de Tournes, etc. En total se cuentan más de 150 ediciones de la obra [3].

La primera edición constaba de 99 emblemas y era de calidad muy deficiente en cuanto a la impresión. Pero al aumentar las ediciones, se aumentó también, progresivamente, el número

[3] Amplia información en H. GREEN: *Andrea Alciati and his Books of Emblems*, 1872, y M. PRAZ: *Studies in Seventeenth Century Imagery*. Roma, 1964.

de emblemas, algunos de ellos añadidos por el mismo Alciato, pero otros —sobre todo en las ediciones más tardías— son obra de los editores. En las últimas impresiones se cuentan hasta 212 emblemas. El mismo Alciato efectuó diversas correcciones con gran cuidado, aunque él nos confiesa que los emblemas los había compuesto en sus ratos de ocio, puesto que se dedicaba especialmente a las leyes [4].

Alciato fue excesivamente ensalzado por todos los autores de emblemas. Quizá podamos resumir dicha admiración en las palabras de Balbino: «Emblematum Pater et Princeps est Alciatus» [5].

La razón principal del éxito de Alciato no ha de buscarse en su originalidad o en la calidad de sus versos, aunque sepamos que también en los epigramas pretendía mostrarse como poeta («la pretendeva a poeta», dice D. Bianchi [6]), sino en el hecho de que Alciato dio forma a algo que estaba en el ambiente: la creación de un lenguaje ideográfico, a base de imágenes, a imitación de los jeroglíficos egipcios, tan admirados en aquellos años. La reciente invención de la imprenta fue el vehículo de que anteriormente se había carecido. Pero más adelante hablaremos de las circunstancias que favorecieron y precedieron al nacimiento de los emblemas. Veamos ahora en qué consiste un emblema.

[4] E. TESAURO, por ejemplo, en *Il Cannochiale Aristotelico*, Torino, 1670, comenta: «Uno stillato di tutti i suoi studi perocché in esse tu vedrai com'egli abbia esaminato in fonte tutti i soggetti più nobili delle favole e delle immagini antique, e tutti gli Emblemi e tutti gli Epigrammi dei Greci, dei quali moltissimi ha trasportato e migliorato nel suo volume, Ed oltre ciò tu vedrai sensi di dottrina politica, di etica e di economia, e anco di cristiana pietà» (p. 699).

[5] *Verisimilia Humanarum Disciplinarum seu Iudicium Privatum de Animi Litterarum (quas humaniores appellant) Artificio*. Augsburgo, 1710, p. 232. Citado en A. SCHÖNE: *Emblematik...*, p. 23.

Alciato llegó a constituirse en verdadera autoridad, incluso en campos que no estaban muy relacionados con la emblemática. Entre los autores españoles ocupó un lugar de preferencia: el Brocense, Juan de Horozco, Sebastián de Covarrubias...

[6] *L'opera letteraria e storica di Alciato*, en «Archivio storico lombardo», vol. XX, Milano, 1913. Cfr. también G. LEDDA: *Contributo...*, página 25.

El emblema consta fundamentalmente de tres elementos:

— Un cuadro o grabado.
— Un lema o motto colocado sobre el dibujo o formando cuerpo con él.
— Un epigrama (frecuentemente en latín) debajo del dibujo. Suele estar escrito en verso. Pero al extenderse la emblemática también se escribió en prosa y en lenguas vulgares.

El lema resume en una frase o sentencia el contenido general que va a seguir tanto en el dibujo como en el epigrama. El epigrama es una explicación del dibujo. Pero esta explicación no se limita solamente a lo que éste representa materialmente, sino que continúa luego en una transposición paralela a la vida del hombre. De esta manera se señala la lección didáctico-moral a que da pie el conjunto. Véase un ejemplo de Alciato (París, 1542) en la página siguiente.

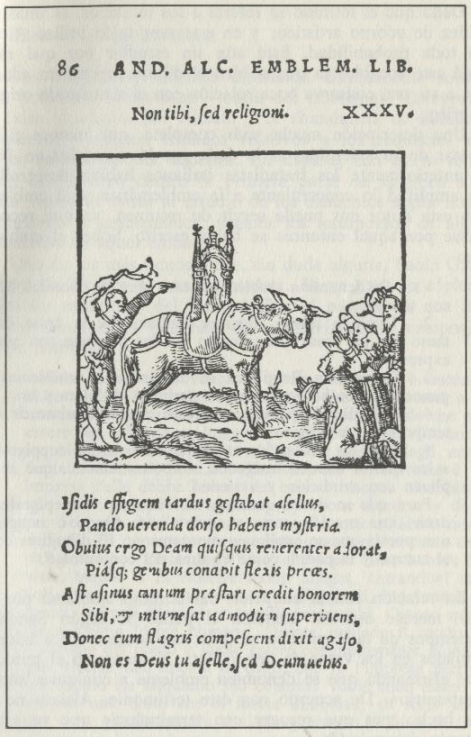
Es posible preguntarse por qué Alciato denominó a su publicación *Emblematum Libellus*. La palabra *emblema* era utilizada en tiempos de los griegos (ἔμβλημα) y significaba «lo puesto», «lo colocado», haciendo referencia especial a los mosaicos y azulejos. La palabra fue admitida en la lengua latina con un significado similar. Pero, según refiere Suetonio, el emperador Tiberio la hizo borrar de un auto del Senado mandando que se substituyera por otra latina equivalente o, en su defecto, se utilizase una perífrasis [7]. Se desconoce el motivo de un tal proceder. De todos modos, el término lo encontramos, por ejemplo, en Cicerón cuando cita unos versos de Lucilo:

> «Quam lepide lexes compostae, ut tesserulae omnes
> Arte, pavimento, atque *emblemate* vermiculata» [8].

En este mismo sentido es utilizada, igualmente, en el siglo XVII; Juan Balbus escribe en 1628:

> «*Emblema:* sculptura vel ornamentum vasorum vel varietas pavimenti sive diversitas colorum in pavimento» [9].

[7] *Diccionario Enciclopédico Espasa-Calpe*, voz «Emblema».
[8] *De Oratore*, 3.
[9] Cit. en *Reallexikon zur dt. Kunstgeschichte*, V, col. 85.



ALCIATO: *Emblematum Libellus*. Paris, 1542.

Dado que el término se refería a los mosaicos, se unió a él la idea de adorno artístico; y en este sentido lo utilizó Alciato con toda probabilidad. Está aún sin estudiar por qué razón eligió este vocablo, ya que si bien el dibujo supone un adorno, éste, a su vez, conserva poca relación con el significado original en griego.

Una descripción mucho más completa, que merece citarse a pesar de su extensión, es la dada por M. Sandalus en 1626. Ya anteriormente los tratadistas italianos habían desarrollado con amplitud lo concerniente a la emblemática y al emblema, pero este autor nos puede servir de resumen, ya que recopila lo que por aquel entonces se había escrito. Sobre el emblema dice:

> «1. Se denomina emblema a una obra de mosaico hecha con teselas.
> 2. También puede llamarse emblema a la frase culta, tanto por las cosas dichas como por las palabras con que se expresa.
> 3. Durante la República se denominaban emblemas algunos adornos hechos en vasos corintios de plata y oro.
> 4. Se utiliza la palabra emblema como sinónimo de algo temporal y de adorno.
> 5. Para los poetas los emblemas son cantos o epigramas a los que se añaden imágenes, simbolizaciones... que se explican con erudición y variedad...
> Para que se dé un emblema se requiere: un epígrafe, es decir, una oración corta y sucinta, un dibujo o imagen y una poesía que se expliquen mutuamente. El dibujo es como el cuerpo y la poesía como el alma del conjunto» [10].

En relación con la adopción del término *emblema* por Alciato, merece especial atención el punto 3. Según Sandalus, en tiempos de la República se daba ese nombre a los adornos dibujados en los vasos de oro y plata. Y luego, en el punto 4, sigue afirmando que se denomina emblema a cualquier adorno «temporario». De acuerdo con este testimonio, Alciato no habría hecho más que recoger una terminología que ya estaba bastante determinada.

[10] *Theologia Symbolica.* Maguntiae, 1626, pp. 169-170.

2. Elementos del emblema

Los humanistas italianos disertaron ampliamente sobre lo que podríamos denominar «teoría del emblema». Comprobado el éxito alcanzado por Alciato y la abundancia de autores de emblemas, surgieron tratados relativos a los requisitos necesarios para componer aquéllos. En España, con cierto retraso, Juan de Horozco dedicó la primera parte de su libro a este tema. Antes de pasar al estudio de los elementos según hoy día conocemos la emblemática, veamos los testimonios de algunos tratadistas de aquel entonces.

Uno de los más famosos fue, sin duda alguna, Paolo Giovio, obispo de Nocera y gran humanista. Es ya casi un tópico en todos los estudiosos del tema el citar el párrafo en que habla de las condiciones que han de concurrir en la composición de un emblema:

> «Ma prima ch'io venga a questi particolari è necessario ch'io vi dica le conditioni universali che si ricercano a fare una perfetta impresa: il che forse è la piu difficile che possa essere ben colta da un ingegno perspicace e ricco d'inventioni, laquale nasce della notitia delle cose scritte dagli antichi. Sapiate adunque, M. Ludovico mio, che l'inventione ò vero impresa s'ella debbe havere del buono, bisogna c'habbia cinque conditioni; Prima giusta proportione d'anima e di corpo; Seconda ch'ella non sia oscura, di sorte c'habbia mistero della Sibilla per interprete a volerla intendere; ne tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda; Terza, che sopra tutto habbia bella vista, laqual si fa riuscire molto allegra, entrandovi stelle, Soli, Luna, fuoco, aqua, arbori verdeggianti, instrumenti mecanici, animali bizzarri et uccelli fantastichi. Quarta non ricerca alcuna forma humana. Quinta richiede il motto, che è l'anima del corpo e vuole essere communemente d'una lingua diversa dall'Idioma di colui, che fa l'impresa perche il sentimento sia aliquanto più coperto: vuole anco essere breve, ma non tanto che si faccia dubbioso; di sorte che di due ò tre parole quadra benissimo, eccetto se fusse in forma di verso, ò intero ò spezzato; et per dichiarare queste conditioni, diremo, che la sopradetta anima e corpo s'intende per il motto ò per il soggetto e si stima che mancando ò il

soggetto all'anima ò l'anima al soggetto l'impresa non riesca perfetta» [11].

Se requieren, por tanto, cinco condiciones para que el emblema o la empresa sean correctas.

De ellas quiero resaltar lo expresado en la primera y en la quinta. En la primera se recomienda que se guarde una proporción adecuada entre «alma y cuerpo». En la quinta anota que es necesario el lema o «alma del cuerpo». A este respecto es preciso destacar que el símil de alma-cuerpo es utilizado por varios autores y es realmente significativo. Sin embargo, no todos entienden lo mismo por esas palabras. Si para Giovio el «alma» era el lema, para Schottel, autor alemán, el «alma» está constituida por el sentido del conjunto: «Un emblema debe tener por necesidad un Cuerpo y un Alma, es decir, una imagen con palabras que expliquen el sentido» [12].

Según Harsdörfer, quien escribió en varias ocasiones refiriéndose a los emblemas, el «cuerpo» está constituido por la pintura o dibujo y el «alma» por la palabra, es decir, los versos. A su vez, el emblema ha de ir acompañado de un lema como «Dolmetscher», como traductor o intérprete [13]. Y utilizando el paralelismo tan querido de la Edad Media, de igual modo que el hombre no puede subsistir sin alma y cuerpo porque ambos forman una unidad substancial, tampoco el emblema es tal sin los elementos mencionados. Posteriormente, el mismo Harsdörfer nos describe con mayor exactitud lo que constituye un emblema:

> «1. Cada emblema debe constar de imágenes y algunas palabras explicativas.
> 2. Por esta razón, los emblemas se diferencian de otras pinturas y escritos, ya que no constan de pinturas solamente o de escritos también aislados, sino de escritos que describen las imágenes.
> 3. De la misma manera se diferencian de los jeroglíficos, pues éstos o bien no llevan aclaración escrita, o constan sólo de algunas letras que aclaran solamente un poco» [14].

[11] *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose.* Lyon, 1559, p. 9.
[12] *Ausfürliche Arbeit von der teutschen Haubtsprache.* Braunschweig, 1663, p. 109.
[13] *Frauenzimmer Gesprächspiele,* I, p. 59 (edición facsímil, Tübingen, 1968).

Las reglas enunciadas por el obispo de Nocera, Giovio, señalaban tres puntos principales: lema, dibujo y epigrama. Harsdörfer lo resume todo en dibujo y epigrama («beygeschriebenen Worten»). Como ya indiqué en páginas anteriores, son tres los elementos que permiten ser identificados con claridad en los emblemas, sea cual fuere la teoría propuesta por los diferentes tratadistas.

Primer elemento: lema o mote

La palabra ya provenía de las frases utilizadas en las empresas o símbolos, especialmente en el mundo cortesano y entre los caballeros; éstos, en efecto, adoptaban un «lema» que resumía el ideal que pretendían alcanzar o representar. Generalmente se trata de un dicho o refrán conocido. Pero no es absolutamente imprescindible —según las normas de los tratadistas— que sea un dicho popular ni tampoco que sea un refrán famoso. Las más de las veces lo son quizá por razón de la finalidad pedagógica del emblema: *«A minimis quoque timendum», «Quod non capit Christus, rapit Fiscus», ...* Pero junto a ellos, recorriendo la amplia producción de la emblemática, encontramos muchos que no se ajustan a esta regla: *El falso amigo fingido, El matrimonio forçado, Ira, Rabies, ...* Esta clase de lemas, a la cual se acogen los emblemistas cada vez más a medida que la decadencia aumenta, se refiere a la temática que va a seguir. El autor pretende resumir en pocas palabras lo que luego expresará en una poesía corta o en un extenso comentario. En realidad es lo que recomienda Giovio al denominarlo «anima del corpo»: en una sentencia se ofrece al lector la posibilidad de retener lo esencial de lo que le va a ser transmitido o enseñado. Giovio aconseja igualmente que este lema se escriba en lengua diferente a la de aquel que hace la empresa para que «il sentimento sia aliquanto più coperto». Esta fue una norma más generalizada entre los auto-

[14] *O. C.,* IV, p. 178.

res de emblemas. Son muchos los que aunque escriben en lengua vulgar, ofrecen el lema en latín (Horozco, Covarrubias, en España, por ejemplo). Otros se preocupan incluso de entretener al lector añadiendo la traducción a la lengua vulgar u ofreciéndolo en varios idiomas; así hizo algún autor holandés y en este sentido se ha de considerar el hecho de que Ph. Ayres, emblemista inglés, transmita sus emblemas en cuatro idiomas.

Los dichos bíblicos, los proverbios, las frases de poetas antiguos, las sentencias de los Padres de la Iglesia, de la Biblia o de teólogos famosos, constituyen la fuente primordial y más apreciada. Alciato se aprovechó de la *Antologia Palatina* que, según Hocke, constaba de más de 3.700 epigramas [15], tanto para sus lemas como para sus epigramas.

Normalmente el motto está colocado sobre el grabado. Muchos autores lo incluyen dentro del mismo, a ejemplo, probablemente, de lo que se hacía en las empresas; los emblemas de los caballeros, en efecto, contenían el lema dentro del dibujo. Sin embargo, también se da el caso en el que el lema está colocado debajo del dibujo (así, por ejemplo, Quarles, en Inglaterra), o el caso en el que no figura lema alguno (La Perrière, en Francia). De todos modos, este último caso es más bien una excepción. Por otra parte, cabe considerar que la no existencia del lema no importa la pérdida de algo que podríamos llamar esencial. En realidad, el mote no contiene nada nuevo respecto a lo que va a seguir en el epigrama. El interés que ofrece se cifra en lo enigmático o misterioso que pueda aparecer para el lector. Según los tratadistas contemporáneos, tiene la función de avivar la curiosidad presentándose como algo que oculta un cierto interés escondido.

En los autores que insistieron preferentemente en el aspecto didáctico de sus emblemas, se observa el carácter práctico de los lemas. Ya no intentan introducir el conjunto con una frase que pueda ofrecer dificultades de comprensión, sino que, por el contrario, facilitan la tarea de aprendizaje y retención mediante una sentencia o refrán conocido y sencillo que permite al lector entender con facilidad la lección pretendida.

[15] *Manierismus in der Literatur*. München, 1967, p. 155.

Segundo elemento: pintura, cuadro o dibujo

Este segundo elemento admite un sinfín de variantes: figuras mitológicas, religiosas, animales terrestres y marítimos, aves, plantas, minerales, elementos de la naturaleza, objetos presentes en la vida cotidiana. Todo tiene cabida en la emblemática. En diversos autores encontramos varios elementos combinados entre sí. Sin embargo, hay que recalcar que predomina la referencia a los motivos tradicionales, a dibujos de los jeroglíficos transmitidos a través del mundo griego y latino. Todo lo que nos rodea puede dar origen a un tema o motivo emblemático. Incluso la limitación que parece hacer Alciato es muy poco tenida en cuenta por la mayoría de autores de emblemas [16]. A este respecto, es posible citar el ejemplo de algunos emblemistas holandeses —principalmente Vaenius— y del inglés Ayres (seguidor de Vaenius), así como determinados emblemas «jocosos». Praz habla de que en España se dieron varios emblemas de este tipo. Y cita como ejemplo el compuesto con ocasión de la muerte de San Ignacio: el dibujo representa un fénix con el lema *Murio Ynacio*, haciendo así un juego de palabras con el verbo nacer y el nombre Ignacio (y-nació). Pero tales ejemplos han de considerarse más bien como raros. Personalmente no he topado con ninguno de este género en todos los libros de emblemas consultados [17]. Más justificada podría estar la acusación del jesuita francés P. Menestrier cuando rechaza las exageraciones cometidas calificándolas de inapropiadas «en un siècle aussi poli que celuy cy, et dans une cour aussi éclairée que la notre» [18]. Las afirmaciones de Menestrier se refieren, con toda probabilidad, a algunos autores concretos, en especial a los holandeses. Por otra parte, es normal que la adaptación de motivos paganos, de que tanto se vale la emblemática, dé pie a observaciones de este género.

[16] En carta a su amigo Francisco Calvus, afirma que los emblemas no sólo pueden basarse en motivos naturales, «sed quod ex historia vel ex rebus naturalibis aliquid elegans significet». Cit. en SCHÖNE: *Emblematik...*, p. 28.

[17] *Studies in Seventeenth Century Imagery*. Roma, 1964, p. 73. La afirmación parece un tanto exagerada.

[18] *La Science et l'Art des Devises*. Paris, 1686, p. 37.

Los dibujos pueden ser estudiados también desde el punto de vista artístico. La calidad es muy variada según los autores. Algunos grabados son ciertamente excelentes (los de Rollenhagen-Wither, por ejemplo); otros son muy pobres. Depende principalmente de la casa impresora; la familia Plantin, en Holanda, fue siempre una de las mejores, si no la mejor. La variedad está también unida a la manera como están grabados los dibujos. Una gran parte lo están en moldes de madera y otros lo están en bronce. Los primeros son de líneas más imprecisas e inexactas en general; los segundos suelen ser de gran nitidez, aunque no siempre de gran calidad.

Tercer elemento: epigrama o subscriptio

El epigrama suele estar redactado en verso. Como Horozco dice en el tratado que precede a sus emblemas, esta circunstancia permite que el lector lo retenga con mayor facilidad. Pero no todos los autores siguieron ese proceder. Algunos comentaron el dibujo solamente en prosa. Esta pauta siguió el primer autor de emblemas en español, Juan de Borja, quien señala, además, por qué razón no se atiene a reglamentaciones:

> «Aunque las leyes que han publicado algunos nuevos Authores, de la manera de hazer las empresas, son tan rigurosas, como las han querido hazer; añadiendo unos y quitando otros a su beneplacito; no por esto me pareciò, que obligavan a la observancia de ellas, sino en quanto llevan razon...» [19].

El texto, sea verso o prosa, tiene una finalidad específica: explicar y determinar lo que representa la pintura y el sentido que a la misma ha de darse. Con este fin, el epigrama consta prácticamente de dos partes bien diferenciadas: en la primera se expone lo que el cuadro representa en su materialidad, a primera vista: un oso lamiendo a su cachorro, un pájaro desplumándose para dar calor a sus polluelos, una liebre y un león, frente a frente, en actitud vigilante... En la segunda parte se delinea la lección didáctico-moral que el lector ha de extraer

[19] *Empresas Morales*. Bruselas, 1680. Prólogo.

del hecho representado. Nótese que no todos los autores usan los emblemas con la misma finalidad; de ahí que el epigrama responda a las características propias de cada emblemista. Si se intenta transmitir enseñanzas o máximas morales, la estructura del epigrama y los versos que lo componen están orientados hacia la consecución de ese fin. Si se pretende hacer literatura o poesía, todo estará subordinado a la musa del poeta emblemista. Ejemplos típicos de cada una de estas variantes podrían ser Horozco, en España, y Quarles, en Inglaterra.

En cuanto a la ordenación de las dos partes que constituyen el contenido de cualquier epigrama, las diferencias son también notables. En algunos se encuentran claramente delimitadas y delineadas, al estilo de lo realizado por el primer emblemista Alciato. En otros, la descripción del cuadro se entremezcla con las enseñanzas que se desean impartir. Todo depende —y permítaseme la repetición— de la orientación del autor.

El hecho de haber hablado de tres elementos característicos no ha de llevar a la conclusión de que cada uno de ellos es independiente. Las interrelaciones mutuas parecen surgir con plena naturalidad desde el momento que consideramos que forman parte de un conjunto o unidad en la cual están enmarcados los tres.

Sobre la relación que ha de existir entre el lema y la pintura algunos teóricos de la época escribieron párrafos interesantes. El lema no debía tener más de cinco palabras, aunque en algunas ocasiones podía bastar una sola palabra; debía estar escrito en latín o en griego (según Giovio, no obstante, en una lengua diferente a la del autor que escribía el emblema o empresa). Se recomienda que lo que aparece en el grabado no se mencione en el lema.

Así, por ejemplo, la empresa de los Colonna, en la cual se representa un junco movido por el viento y las olas, es considerada incorrecta por figurar como motto «Flectimur, non frangimur undis». En efecto, el término «undis» hace referencia directa a lo dibujado en el cuadro.

Claro que recorriendo el campo de la emblemática pocos ejemplos se ajustarían a esta norma enunciada. Por regla ge-

neral, la relación lema-cuadro está más de acuerdo con lo expresado en el *Tractatus Symboli Naturam et construendi Methodum Compendio explicans,* de Picinelli, autor al que haremos referencia en varias ocasiones. Según él, se permite hacer alusiones al cuadro, pero no en su totalidad, sino sólo en parte. Y cita un ejemplo que considera erróneo. Al cuadro que representa un reloj de sol no se le pueden poner lemas como «Horologium non lumine tantum» o «In horologio non cedit umbra soli». En cambio, sería correcto el motto «Non lumine tantum» o «Non cedit umbra soli». A continuación sigue:

> «Pero observa que esta regla ha de ser entendida de tal manera que a veces se permita nombrar alguna parte del dibujo, como en los ejemplos anteriores *lumen, umbra et sol,* todas partes del reloj solar; pero todo el dibujo nunca debe ser mencionado en el lema, ya que en este caso el dibujo sería inútil» [20].

Teniendo en cuenta tales recomendaciones, se comprenderá por qué algunos autores aseguran que para componer emblemas se precisa ingenio (argutia); a Juan de Borja esto le sirve de excusa:

> «Solo dirè, que los que escriven de esta materia, dizen que ay tanta dificultad en acertar, à hazer una empresa, que quieren, que sea mas buena dicha, que otra cosa, el acertarla: y si para acertar una dizen esto, disculpado quedarà si en algo faltare, quien hiziere muchas» [21].

Para los tratadistas italianos, la insistencia en la necesidad de la presencia de algo misterioso e ingenioso en el emblema se hizo particularmente persistente, hasta el punto de que algunos afirmaban que la principal característica del emblema había de ser lo enigmático. El mismo Alciato escribe que un emblema es «aliquid ingeniose ab ingeniosis excogitatum» [22].

Mas la vulgarización de que fueron objeto los libros de

[20] *Mundus Symbolicus,* part. 4. Edición facsímil en HENKEL-SCHÖNE: *Emblemata.* Stuttgart, 1968.

[21] *O. C.* Prólogo «Del autor al lector».

[22] *Syntagma de Symbolis.* Padova, 1621, p. LXIII.

emblemas anuló, en su mayor parte, estas aspiraciones. Si en un principio el hecho de que fuesen escritos en latín los limitaba a un círculo de lectores muy reducido y «entendidos en las letras», facilitando así esta perspectiva defendida por los teóricos italianos renacentistas, la aparición de los libros de emblemas en lenguas vulgares imprimió a los mismos un carácter diferente. El escribirlos en lengua vulgar ya de por sí supone un acercamiento a un público más amplio y menos culto; y ello arrastra como consecuencia una simplificación del conjunto para que pueda ser entendido por todos. Pero se da otro factor que en cada nación llegó a constituir, desde finales del siglo XVI, la característica predominante de la emblemática: los emblemas se escriben para enseñar, para transmitir verdades morales y religiosas. Y dado ese paso, la complicación y la oscuridad carecen de sentido, ya que impedirían que la gente sencilla entendiese lo que está dirigido a ellos. Un autor inglés, Wither, expresa con claridad lo que otros muchos también expresaron, bien en su obra, bien en sus prólogos:

> «Me entretengo muy poco en rimas, temas ficticios o digresiones conceptistas por sí mismas, ni me esfuerzo demasiado en perder tiempo asignando significados rebuscados a las palabras (...) principalmente porque tales conceptos, que son reputados por algunos como muy elegantes, son no solamente en su mayor parte sonidos vacíos o juegos de palabras impertinentes, sino que con frecuencia tales términos obscurecen el sentido para algunos lectores y no sirven sino para que algunos hombres ingeniosos hagan gala de su talento, ya que los más ignorantes no los entienden» [23].

La claridad de Wither basta por sí misma. Sin embargo, también se ha de observar que la calidad de los emblemas decayó desde el momento en que comenzó la vulgarización de los mismos, a excepción de algún caso aislado. Y ello se debió no solamente a que se pretendía ser claro en la exposición, sino también a que gran parte de los autores carecía de las dotes necesarias para llevar a cabo el trabajo que realizaba.

[23] *A Collection of Emblemes.* London, 1635. En «To the Reader», A.

3. Rasgos generales de la emblemática

Quiero recalcar ya desde las primeras líneas el carácter meramente orientador de este capítulo. Pretender definir las características de la emblemática de manera exacta y exhaustiva sería una tarea prácticamente inviable por ahora, dada la enorme cantidad de libros de emblemas y la gran diversidad existente entre ellos, aunque frecuentemente se trate únicamente de diferencias de matices.

Si nos referimos al origen de los emblemas, es preciso acentuar el sentido enigmático, ingenioso, de «juego de intelecto» que acompañó al mismo. Especificaremos más este punto al hablar de las fuentes de donde surgieron los emblemas. Ya anoté cómo el mismo Alciato hablaba de «aliquid ingeniose ab ingeniosis excogitatum». Pero a su lado hay que notar la afinidad que unía al emblema con la empresa utilizada por los caballeros. Afirmar que el arte de la empresa fue importado de Francia a Italia, o viceversa, es un poco atrevido, puesto que existen testimonios que avalan ambas cosas [24]. Pero lo que sí es cierto es que ya desde un principio el «componer empresas» se había convertido en un arte de ingenio, arte que se ponía a prueba en los juegos de la corte:

> «Quel gioco delle imprese (...) quando s'impone a ciascuno, che l'impresa dir debba, la quale porterebbe, se uscir in giostra, o in torneamento gli convenisse, et poi si fa dare a tutte le dichiaratione...» [25].

Giovio también habla de ese mismo arte como si se tratase de un juego; naturalmente, un juego intelectual reservado a unos pocos.

Al interés por la línea, los colores y el dibujo, se unió el

[24] P. GIOVIO, en la obra ya citada, asegura que el arte de las empresas amorosas había recibido su empuje a raíz de las campañas francesas en Italia, con Carlos VIII y Luis XII. Pero Menestrier (*La Philosophie des Images*, 1682) escribe que la moda de las empresas había sido introducida en Francia por Mazzarino.

[25] S. BARGAGLI: *Dialogo delle Giuochi...* Siena, p. 145. Cfr. G. LEDDA: *Op. cit.*, p. 21.

interés que podía provocar el juego de imágenes y palabras, de ingenio y fantasía creadora:

> «Entrò negli animi una curiosa e strana emulatione di animar le insegne militari con spiritose, frizzanti ed erudite argutezze. In maniera che, non solamente generali con generali: piccandosi e ripiccandosi reciprocamente nei *Simboli delle Divise:* non men combattevano con l'ingegno, che con la mano: anzi facendo talvolta più profonda ferita con l'acume dell'Argutia, che della Spada» [26].

Estas características cobró la emblemática en sus primeros cultivadores. Cuánto más si tenemos en cuenta que en el transfondo estaba el interés por el jeroglífico, como más adelante veremos. El ejercicio del entendimiento y el agudizar la fineza y sutileza del intelecto se erigieron en fines primordiales. A su vez, este procedimiento estaba perfectamente concorde con el mundo de la filosofía y teología de aquel entonces: en ambas se sucedían tratados plenos de «distingos» y «subdistingos», sin que tales disquisiciones aportasen ningún beneficio real a la ciencia; se trataba de un ejercicio de ingenio, semejante al que se desarrollaba en la palestra o en los juegos; la diferencia residía en los medios utilizados: en el uno la espada, en el otro la inteligencia.

> «E quanto più era ignoto o più contrario alla nostra credenza, tanto è maggior la maraviglia e insieme il piacere d'aver acquistata una contezza da noi fin a quel momento afatto remota e nulla sperata» [27].

El llegar a desvelar algo produce un cierto placer. Y éste es un punto que por entonces era tenido en cuenta. En España es sobradamente conocido el caso de Gracián. Cuanto más remoto y rebuscado era el tema, «maggior maraviglia». Harsdörfer, autor contemporáneo alemán, se deja llevar de la emoción ensalzando este aspecto de la creación humana:

> «¿Cuál es el arte capaz de alcanzar y entender el pensamiento casi divino de la razón humana? ¿Cuál es el ma-

[26] E. TESAURO: *Il Canochiale Aristotelico*, p. 626.

[27] *Pallavicino*, cit. en M. WINDFUHR: *Die Barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker*. Stuttgart, 1966, p. 42.

> ravilloso ingenio capaz de mostrarnos lo invisible, enseñarnos lo desconocido y expresar lo inexpresable?» [28].

Pero este proceder, fundamentado en la búsqueda y presentación de lo enigmático e ingenioso, nacido en Italia, enraizado en el arte de componer empresas y promovido por los humanistas renacentistas, tenía un grave inconveniente: la escasa capacidad de divulgación. Aquellos autores que vieron en el emblema un vehículo adecuado para enseñar algo, idea que encontraba una base en la capacidad expresiva del dibujo, tuvieron que imprimir un nuevo sello. Así constatamos que, mientras en los primeros autores (especialmente quienes compusieron sus emblemas en latín, si bien no en todos) la ingeniosidad quizá desempeñó un papel predominante, al empezar a publicarse libros de emblemas en lenguas vulgares aumentó la facilidad y sencillez de la exposición. Los autores, en su gran mayoría, se proponen fines didácticos.

Jeremías Held anotaba en el prólogo a su obra sobre los emblemas de Alciato: «... a través de ellos es posible adquirir sabiduría, celo, virtud, buenas costumbres y honradez» [29]. En el mismo sentido se orientan todos los emblemistas españoles, según veremos en la segunda parte de este trabajo, y la mayoría de los autores de emblemas ingleses, como también comprobaremos en la tercera parte.

Thuilius, conocido erudito, profesor de latín en Freiburg, en su comentario en cuatro partes (cuadros, fuentes, comentario filosófico y explicación moral) sobre los emblemas de Alciato, afirma que «la cuarta parte (es decir, la explicación moral) es la más importante de todas, y señala la finalidad del emblema, contribuye a las buenas costumbres, sugiere consejos saludables y se extiende a menudo en consideraciones piadosas que inducen al hombre a amar la virtud y odiar el pecado» [30].

En casi todos los prefacios a las obras de emblemas el autor nos recuerda que el hombre es un ser imperfecto y que a continuación se nos trata de ofrecer una medicina curativa. En efecto:

> «Tales emblemas son frecuentemente útiles en el camino del cristiano, inspiran muchos pensamientos buenos y muestran hechos o acciones virtuosas y encomiables, a la vez que incitan a separarnos de las malas exhortaciones» [31].

De las posibilidades que ofrecían los emblemas para transmitir enseñanzas se aprovecharon especialmente los autores que a la vez eran sacerdotes o religiosos. El gran predicador Savonarola repetía que las pinturas religiosas eran la escritura de los iletrados. Y ello es así, continuará Le Moine, porque los emblemas son entendidos al momento debido a su calidad visual. Otros métodos, como los poemas o comentarios extensos, son menos eficaces porque necesitan de un discurso [32]. La capacidad de una imagen para transmitir una idea es grande y a ella se acoge el emblema y de ella se vale el emblemista.

Si se me permite resumir en pocas palabras lo expuesto hasta ahora, cabe hablar de dos rasgos fundamentales: carácter enigmático y ejercicio del ingenio, por una parte, y carácter didáctico-moralizador, por otra. Ciertamente el emblema nació bajo el signo del primero, pero hay que reconocer que de ahí pasó a dar preponderancia al segundo aspecto. Y con esta segunda característica se desarrolló en las lenguas vulgares y en algunos otros autores que continuaron componiendo sus emblemas en latín.

4. Fuentes de la emblemática

Emblema-jeroglífico

Es bien conocido el desarrollo que cobró en Egipto la escritura jeroglífica o representación de las palabras a través de figuras o símbolos. Dichas figuras eran calificadas de religiosas, no sólo porque los sacerdotes eran, por regla general, los únicos

[28] *Frauenzimmer Gesprächspiele,* IV, pág. 176 (edic. cit.).
[29] *Liber Emblematum D. Andreae Alciati.* Frankfurt, 1566.
[30] Edición de los emblemas de ALCIATO en Padova, 1621. «Praefatio».
[31] J. G. SCHOTTEL: *Op. cit.,* p. 1106.
[32] *De l'Art des Devises.* Paris, 1666. Cfr. PRAZ: *Op. cit.,* p. 60.

escribanos, sino por razón de la etimología de la palabra (grabado sagrado); digamos, más exactamente, que lo segundo debió derivar de lo primero.

La calidad que los egipcios llegaron a alcanzar en este arte fue alta. Plutarco, en su tratado *De Iside et Osiride,* nos habla de cómo los grandes filósofos griegos iban a Egipto para aprender allí las grandes verdades místicas; y el mismo autor añade también que las sentencias y dichos de Pitágoras no son sino copias de los jeroglíficos egipcios o imitaciones de los mismos. Y el hecho de que los «sabios» griegos fuesen a Egipto a aprender sabiduría es ya revelador.

Al erudito griego le llama la atención que los egipcios no utilicen una escritura como la suya y que, sin embargo, logren entenderse. Aún más, le atrae lo enigmático y misterioso de la misma. Plotino anota con interés que los egipcios no usan escritura (entiéndase que no usan una escritura como la griega), sino dibujos [33]. Estos dibujos, portadores de un significado simbólico y lingüístico, adoptaron en el uso religioso un carácter más marcadamente enigmático y cabalístico. Y esto último era asociado por el espíritu griego a la idea de una profunda sabiduría divina.

Es de destacar que fue con la dinastía de los Ptolomeos cuando los jeroglíficos alcanzaron su mayor desarrollo, su apogeo; y fue también precisamente entonces cuando los griegos mantuvieron un más estrecho contacto con ellos.

Los jeroglíficos eran muy variados en lo que a la temática se refiere; constaban esencialmente de un dibujo (hombres, plantas, animales, objetos, mitos) que encerraban en sí un significado. Naturalmente dicho significado debía deducirse según unas convenciones de todos conocidas (notar ya un cierto paralelismo con el emblema). Los ojos y oídos significaban al dios que ve y oye; el halcón que vuela veloz, la rápida ayuda del dios Osiris; la cabeza del león era el símbolo de la vigilancia... En términos religiosos, ese lenguaje cifrado y oculto

[33] L. VOLKMANN: *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen.* Leipzig, 1923, páginas 5 y ss.

era a la vez una defensa contra la posible profanación por los no iniciados. De ahí la necesidad de los ritos de iniciación, ritos que en cada religión revisten formas especiales, pero que, en realidad, persiguen una finalidad muy sencilla y primaria: que el aspirante conozca toda la serie de equivalencias y convenciones encerradas en los símbolos. Esa defensa contra la profanación por medio de un sistema de signos convenidos es una prueba más en favor del carácter de sabiduría divina que se atribuía a tales signos.

Este fue el descubrimiento realizado durante el período renacentista y por esa razón se manifestó tanto interés por los jeroglíficos. Se aspiraba a alcanzar a través de ellos la mítica sabiduría que se decía que habían poseído los antiguos, una sabiduría completa y que debía contener la clave de todo, ya que estaba fundamentada en la mismísima sabiduría de los dioses. En este sentido se ha de entender a Ficino (gran estudioso renacentista sobre todo lo concerniente a los jeroglíficos) cuando afirma que «los jeroglíficos son copias de las ideas divinas en las cosas» [34].

Desde el punto de vista histórico, el florecimiento alcanzado por el arte del jeroglífico acabó prácticamente con la caída de los Ptolomeos; no obstante, debió seguir vivo en el mundo griego y quizá también romano. En los templos egipcios las últimas inscripciones jeroglíficas datan del siglo III d. de C. El nombre del último emperador reseñado es el de Decio (año 249). Es probable que al ser destruidos los templos egipcios, parte de la sabiduría relacionada con el jeroglífico quedase en manos de los servidores ocultos de los dioses y a través de ellos se transmitieran posteriormente algunos manuscritos. Dichos manuscritos servirían de base para tratados como el de Horapollo o para las detalladas descripciones de obeliscos y jeroglíficos que encontramos en el siglo IV en el escritor Ammianus Marcellinus, quien creía en la sabiduría original encerrada en el jeroglífico: «Las innumerables anotaciones de la sabiduría original, llamadas jeroglíficos y que vemos por todas

[34] Cit. en HOCKE: *Manierismus...*, p. 175.

partes (=en los obeliscos), fueron hechas por los filósofos antiguos» [35].

Asimismo, Macrobius describe en las *Saturnales* algunos ejemplos de los egipcios, quienes «cuando quieren representar a su dios Osiris comparado con el sol, dibujan un cetro y en éste un ojo...» [36].

Con la llegada y el establecimiento de la cultura cristiana, los jeroglíficos pasaron desapercibidos durante varios siglos. Mas con el fervor del Renacimiento por todo lo antiguo se descubrió un libro que vino a ser la piedra angular del despertar del jeroglífico: en 1419 fue traído a Florencia un manuscrito por el padre Cristóforo de Buondelmonti. Dicho manuscrito, sin embargo, comenzó a ejercer sus efectos sólo años después, una vez extendida la traducción latina del mismo con el título de *Hieroglyphica Horapolli,* realizada en 1517 y promovida por Fasanini. Los humanistas se entusiasmaron con la idea de descubrir en este libro la clave de la sabiduría antigua. Creían, efectivamente, que el libro había sido escrito en tiempos de los egipcios. Tal suposición era errónea, ya que el *Horapollo* data de los siglos II a IV (probablemente de los tiempos del emperador Teodosio II), una época en la que el jeroglífico ya casi se había olvidado. El librito se compuso a base de alguna colección de jeroglíficos enigmáticos helenos a los cuales se les añadieron metáforas, figuras diversas, etc. Quizá pueda suponerse una remota influencia egipcia en el autor, pero de ningún modo puede hablarse de influencia directa. El manuscrito contiene también algunos signos pitagóricos y a ellos se añaden ya las influencias de los libros de plantas, piedras y animales que tan de moda estarían en la Edad Media.

Los humanistas acogieron con excesiva devoción y veneración todo este conglomerado creyendo haber descubierto la sabiduría de la naturaleza. A raíz de ello el interés crece de manera desproporcionada, Roma se inunda de obeliscos (que aún hoy presiden varias plazas). Marsilio Ficino, director de la Academia Platónica de Florencia, trabaja con tesón para dar

[35] *Historia Romanorum,* I, 17, 4. 8. Cfr. JÖNS: *Das Sinnenbild.* Stuttgart, 1966, p. 7, nota 3.

[36] Cit. en VOLKMANN: *Op. cit.,* p. 7.

a conocer el «mundo» recién descubierto; en 1463, él mismo traduce el libro de Epimander *De Potestate et Sapientia.* La obra tiene su importancia, puesto que en ella se habla de las letras como representaciones de animales y árboles. En 1483, traduce también el *Jamblichus,* sobre los misterios egipcios. Pero el libro de mayor alcance fue su *De Mysteriis Aegyptiorum* [37], en el que habla de cómo los egipcios adquirieron su sabiduría de los propios dioses.

Más adelante destaca también que Dios se vale de las figuras e imágenes para transmitir su sabiduría. Los jeroglíficos desempeñan un papel importantísimo en este aspecto [38].

Otro humanista italiano, León Batista Alberti, publicó en 1485 una obra en diez tomos sobre la cultura egipcia; naturalmente, también se incluye en ella un tratado sobre los jeroglíficos. Esta voluminosa obra de Alberti ejerció gran influencia sobre los eruditos y contribuyó a aumentar el interés por el mundo egipcio. El mismo nos cuenta cómo en las medallas dedicadas y en los blasones se hace referencia frecuente a los jeroglíficos. Ejemplos claros son: un ojo con la inscripción «Quid tum?» (el «tum» se refiere a después de la muerte), o un aro (que significa lo infinito). En los emblemas se repetirán ejemplos idénticos o paralelos.

Muy pocos años después, en 1499, apareció *Hipnerotomachia Poliphilii,* libro de bellísima presentación que contiene una serie de jeroglíficos fuertemente influenciados por L. B. Alberti. En esta obra, de Colonna, junto a los símbolos ya conocidos y que se creían provenientes de la antigüedad, aparecen otros muchos de nueva invención. En estos años es posible hablar de una verdadera pasión por el jeroglífico y todo lo que éste implicaba, es decir, interés por lo ideográfico, gusto por lo misterioso, esotérico o secreto.

Medio siglo más tarde, Pierus Valerianus reunió en una obra los *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris* [39]. Es una recopilación interesantísima en la que

[37] Florencia, 1483, libro II, p. 1901. Cfr. GIEHLOW: *Die Hieroglyphenkunde.* Viena, 1915, y JÖNS: *Op. cit.,* p. 8.

[38] Libro II, p. 1768.

[39] Primera edición en Basel, 1556. Cfr. también GIEHLOW: *Op. cit.,* página 110.

se trata de probar cómo toda la sabiduría tiene sus fuentes en los egipcios. El autor, sin preocuparse mucho de la comprobación de sus afirmaciones, asegura que incluso Moisés, Platón, Pitágoras..., habían aprendido en Egipto todo lo que sabían.

Sabemos que Alciato conoció a Fasanini, el traductor del *Horapollo*, anteriormente mencionado. Y no es extraño que el mismo Fasanini animase a Alciato en la confección de su obra de emblemas. De todos modos, este hecho no es excesivamente importante; lo realmente sobresaliente era la atmósfera creada entre los eruditos, el afán suscitado acerca de todo lo antiguo con el fin de resucitar una sabiduría olvidada y que se creía que ofrecería la clave del entendimiento de la creación.

El carácter enigmático —consciente o inconscientemente— se asocia a la profundidad y calidad de la sabiduría, siempre en relación con los jeroglíficos. En un tal sentido, podemos afirmar que la emblemática recibió la impronta de lo enigmático como carta credencial de su verdadero valor. E incluso no es de extrañar que la relación se lleve más lejos y se concluya que cuanto más oscuro, intrincado y enigmático sea el emblema, mayor será su valor.

En la edición de los emblemas de Alciato de 1621, cuando ya el carácter enigmático había sido relegado a segundo término en las demás naciones europeas a raíz de la publicación de emblemas en lenguas vulgares, aún se acentuaba la finalidad de los emblemas con estas palabras un tanto bochornosas: «Para que así los ignorantes no tengan acceso a ellos y los hombres doctos dispongan de algo en lo cual ejercitar su ingenio.»

En este interés por lo oscuro y misterioso, los jeroglíficos desempeñaron un papel preponderante, aunque no fueran la causa única del mismo. Actualmente, apenas si alcanzamos a vislumbrar la importancia de este renacer. La emblemática es solamente un ejemplo, una manifestación, y ello en parte. Un autor muy conocido, Sambucus, comentaba en la introducción a su libro de emblemas: «Pues hacer emblemas y ofrecer algo oscuro, algo que requiera una explicación, y pensar sobre ello, es apreciado también por los griegos.»

Lo que vale es aquello que no se capta a primera vista, aquello que requiere «cogitationem». Aquello que está claro y patente a la vista es para los ignorantes.

> «No se dan cuenta de lo que es un emblema quienes piensan que un emblema consta de frases, historietas, fábulas archisabidas por el vulgo... o algo dicho por los héroes acompañado de un lema» [40].

Según el punto de vista de Sambucus, un emblema que no encierre en sí alguna clase de misterio, no merece el nombre de emblema. Así lo acaba afirmando también Daniel Cramers: «No se dan buenos emblemas sin especial ingenio y reflexión» y solamente con ellos es posible «ejercitar el entendimiento» [41].

La insistencia en el carácter enigmático y de acertijo no fue, en resumidas cuentas, sino un intento ingenuo de aproximación a la sabiduría antigua y semejarse a los supuestos sabios de la antigüedad.

El ambiente creado alrededor de los jeroglíficos y con motivo de los mismos ha de ser puesto a la base del entendimiento de las causas que originaron el florecer de la emblemática. Y me refiero no solamente a la forma, sino también al método. En cuanto al dibujo, es patente la presencia del jeroglífico en muchos de los temas de los emblemas. La serpiente, el anillo, algunos animales... se encuentran en casi todos los autores. Y aún más: algunos autores de emblemas hablan de jeroglíficos y emblemas como algo indistinto. Quarles titula así el segundo de sus libros *(Hieroglyphikes)* afirmando que ofrece al lector «an Ægyptian dish». Naturalmente, tampoco este hecho ha de ser considerado como prueba definitiva, ya que sabemos que nadie se preocupaba de precisar los términos que utilizaba y en aquellos años aún no se veía con claridad la relación verdadera que podría existir entre esas diferentes realidades. Sólo siglos más tarde, al conocerse mejor el sentido de la cultura y pensamiento griegos y antiguos,

[40] *Emblemata.* Antwerpen, 1564. Praefatio.
[41] *Octoginta Emblemata Moralia Nova.* Frankfurt, 1630. Praefatio.

fue posible juzgar con mayor claridad el cometido de cada una de las partes por separado.

Ello no obstante, no es posible separar los elementos que contribuyeron a la formación de la emblemática. Esta nació como fruto de la conjunción de una serie de factores muy diversos y complejos; el jeroglífico desempeñó un papel importante en ese «hacerse» y constituyó una fuente continua de temas, motivos y proceder simbólico. Respecto al simbolismo, sin embargo, hablaré más extensamente en el apartado siguiente.

El emblema y el simbolismo medieval

En cada emblema es posible diferenciar el aspecto formal y el contenido e intencionalidad. Ya hemos hablado sobre lo que es la forma. Se trata de algo convencional sometido a unas reglas más o menos determinadas y a las cuales se ajusta cada autor con bastante arbitrariedad.

En el ambiente que precedió a la emblemática existía algo que no era fruto del ingenio momentáneo ni de la arbitrariedad; ni siquiera del impetuoso renacer del interés por todo lo antiguo: me refiero a la expresión por medio de símbolos. El método de pensar simbólicamente y con un *determinado simbolismo* lo heredó la emblemática de la Edad Media y de la concepción cristiano-simbólica del mundo, concepción que ya en los denomiados Padres de la Iglesia había empezado a desarrollarse y en la Biblia encontraba el precedente de mayor autoridad en aquellos siglos. A su vez, el proceso de expresión a través de símbolos es tan antiguo como el hombre mismo. Por ello he subrayado las palabras «determinado simbolismo»; es decir, aquí me refiero concretamente al método simbólico utilizado en los emblemas.

Considero de tanta importancia la influencia del proceder simbólico en la emblemática, que creo conveniente estudiar con cierta amplitud los diversos peldaños propios del simbolismo medieval. Un estudio del simbolismo bíblico serviría de gran ayuda a este trabajo siempre que fuese realizado con relación a la Edad Media y a la influencia que la Biblia ejerció en estos siglos. La abundantísima bibliografía existente sobre la Biblia

habría que estudiarla, en tal caso, bajo este especial punto de vista.

Muchos de los dibujos y figuras que encontramos en los emblemas están tomados directamente de los herbarios y bestiaros que proliferaron en el Medievo. Se trata de libros que recopilan toda la serie de creencias en torno a las propiedades —con mucha frecuencia inexactas o maravillosas— de animales o plantas. La invulnerabilidad del laurel frente al rayo, la resistencia de la salamandra en el fuego... Otras características son bastante más prosaicas y conocidas. He aquí lo que se dice del onagro en un manuscrito de Gerona, 1676, el cual recoge ya varios siglos de interés por estos temas:

Onager

> Gen. Lib. 5, cap. 91. Patientia et perseverantia facit te victorem. Nam onager cum sit aliquanto imbecille solo evadens beneficio fugae leonem tamen in eremo superat et simil lupum: nam tantum in fuga durae=, ut illa in persequendo deficiant, sic sancti mundum vel peccum (?) superant fugiendo, et in laborum tollerantia perseverando ps. 54. Ecce elongari fugiens et mansi in solitudine. Patientia est que omnia vincit adversa non colluctando, sed sufferendo. Item Ber. in epi. absque perseverantia nec qui pugnae victoriam nec palmam victor sequitur» [42].

De todos estos libros se valieron los comentadores de la obra de Alciato y aquellos que comentaron sus propios emblemas.

Incluso existían libros de Aristóteles y Plinio «moralizados». Pero un libro importante que merece particular atención es el *Physiologus* [43]. Fue la obra más en boga y más utilizada. Data, probablemente, del siglo II d. de C. En la Edad Media existen varias traducciones y reimpresiones del mismo. Claramente se constata que la finalidad perseguida por el autor es

[42] *De Proprietatibus animalium et aliarum rerum in Conventu Praedicatorum civitatis Gerundae, anno 1676.* Manuscrito 1.903 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona. Las faltas del texto pertenecen al original.

[43] *Der Physiologus* (übertragen und erläutert von Otto Seel). Zürich/Stuttgart, 1960.

de carácter cristiano: a través de figuras de animales y otras representaciones (seleccionadas de fuentes muy diversas por eruditos alejandrinos) se trata de enseñar las verdades fundamentales del dogma y moral cristiana.

Cada parte suele empezar con la descripción de un animal y, tras la presentación de sus cualidades, el autor se extiende en una explicación tipológica; el proceder emblemático ya está latente aquí. El águila que vuela hacia el sol, la serpiente que cambia de piel arrastrándose entre dos rocas, la víbora cuyo vientre es perforado por las crías para poder salir, la salamandra en el suelo..., todos estos motivos los encontramos en el *Physiologus*. Claro que este hecho no prueba con absoluta evidencia que todos los emblemas semejantes o correspondientes hayan nacido precisamente de ahí; puede pensarse también en su referencia directa a la Biblia, a otras fuentes de autores griegos, a tradiciones orales... Téngase en cuenta que estos motivos, tan repetidos, eran muy populares y, por tanto, no es necesario hacerlos depender exclusivamente de un libro determinado. Cabe la posibilidad de que ambos hayan nacido paralelamente pero sin interdependencia mutua.

He aquí un ejemplo que nos permitirá ver con claridad la afinidad del *Physiologus* con los emblemas:

Ejemplo 20. *De Pelicano*

«De Pelicano dicit David in psalmo CI similis factus sum pelicano in solitudine. Physiologus dicit de eo quod nimis sit amans filios suos. Cum autem genuerit natos suos et cepere crescere percutient parentes suos in faciem. Parentes vero repercutiunt eos et occident filios suos. Tertia autem die mater eorum percutiens costam suam aperit latus suum incumbitque semper pullos suos et infundit sanguinem super corpora mortuorum, sicque cruore ipsius sanantur resuscitati puelli. Ita et Deus noster hic per Esaiam prophetam dicit. Filios genui et nutrivi, ipsi autem me repreverunt. Quod igitur auctor et conditor noster omnipotens Deus creavit et cum non essemus fecit nos ut essemus. Nos vero e contrario percussimus eum in faciem. Et quomodo non percutimus eum. Cum in conspectu eius potius creature servimus quam creatori. Idcirco in crucem ascendere dignatus est percussoque latere eius exivit sanguis et aqua in salutem nostram et vitam aeternam.»

Tras la exposición del hecho (conducta de un animal para con sus polluelos) sigue la lección moral: si el pájaro obra así, a semejanza de lo que Jesucristo hizo por el hombre, ¡cuánto más nosotros! En los emblemas encontraremos este tema de manera casi idéntica (Wither, emblema 20, libro III: «Our Pelican by bleeding, thus, Fulfill'd the Law, and cured Us»). De igual modo hallamos el emblema de la salamandra en el fuego, de la víbora cuyo vientre es perforado y otros muchos. Es natural que habiendo servido este libro de primera mano para el simbolismo medieval, los autores de emblemas lo tuviesen presente al componer sus obras. Además, no es necesario que esta «presencia» sea consciente: los temas «flotaban» en el ambiente y la influencia pudo ser indirecta. Pensemos en una realidad propia de la Edad Media: ya en las escuelas se enseñaba a entender los libros alegóricos, como, por ejemplo, el *Psychomachia*, de Prudentius, y el *Nuptiae Mercurii et Philologiae*, de Martinus Capella. Explicaciones de esta índole eran necesarias porque el método alegórico requería una introducción, una «iniciación» para penetrar en su mecanismo y comprender su proceder, empleo y significado.

Las obras alegóricas eran abundantes. Este hecho y el anterior están íntimamente relacionados y son interdependientes. El *Hortus Deliciarum*, de la abadesa Herrad von Landsberg, era un libro muy apreciado. Contiene numerosos dibujos representando las virtudes y vicios vestidos de caballeros y luchando entre sí. Recordemos que estos medios, hoy día considerados como infantiles, no lo eran tanto en la Edad Media cuando la cultura y el saber leer eran propiedad de unos pocos. La alegoría de la danza de la muerte, la rueda de la fortuna, los colores de los vestidos como símbolos de circunstancias o estados personales..., ocupan un lugar primordial (la liturgia católica aún conserva en los actos religiosos el simbolismo de los colores: negro = luto; verde = esperanza, etc.)

De gran importancia son también los motivos de fábulas animales; es probablemente el motivo alegórico más antiguo que se conoce y tiene su raíz en las relaciones sociales. Es una

manera plástica de expresar lo interior, lo invisible, lo impalpable por medio de lo exterior, lo visible y lo palpable. En los emblemas topamos con varias fábulas de animales.

En el mundo griego la mitología es alegorizada, especialmente en la época de los estoicos. Se trata de un método más para aproximar lo desconocido a lo conocido; o mejor dicho, así se intenta conocer y captar algo que quizá se intuye valiéndose de realidades conocidas. En este sentido, Metrodoros de Lapsaco ofreció un método muy completo en su *Allegoria Antropologica*. La mitología romana recoge igualmente este método alegórico; en realidad, la religión está estrechamente ligada con la alegoría: «La exégesis alegórica o alegoría ha desempeñado un papel fundamental en todas las religiones con orígenes sagrados con el fin de dotar a las fórmulas existentes de un contenido nuevo y adecuado a los tiempos y, así, a través de ello, preservar la autoridad de las escrituras canónicas» [44].

El problema bíblico es semejante. En un principio la influencia judaica, favorable a una interpretación literal de las escrituras, impidió una explanación claramente alegórica. San Pablo constituye una notable excepción. La discontinuidad con la estrechez interpretativo-alegórica propia de los «viejos judíos» está patente en algunas cartas neotestamentarias (vg., las de Bernabé). Con Orígenes, el gran erudito de los primeros tiempos del cristianismo, la alegoría se enraíza plenamente en el mundo y pensar cristiano-occidental como necesidad apologética y es usada profusamente en comentarios y predicaciones. Al entrar en la Edad Media, la alegoría ha cobrado ya el esplendor de que anteriormente hablábamos.

El transfondo simbólico no se reduce, sin embargo, a estos hechos. En conjunto, se puede hablar de un ambiente en el que lo simbólico, los paralelismos, las transposiciones alegóricas, las metáforas... se respiran por doquier. Esta manera de pensar tiene varios puntos de apoyo. Los principales son la Biblia y la teología. Es una manera plástica y comprensible para enseñar a la gente sencilla las complicadas verdades de fe elaboradas en los concilios y en los enrevesados tratados de teología escolástica. Ese simbolismo tipológico, presente en la Biblia con

[44] *Fischer Lexikon, Literatur*, 2/1, Frankfurt, 1965, pp. 18-19.

características propias, fue sistematizado y ofrecido en moldes y teorías determinadas por el mundo griego. Platón constituye el peldaño clave. Si hasta hace pocos decenios se pensaba que el aristotelismo había informado a la cultura cristiano-occidental, hoy en día ya no se sustenta tal afirmación. Gilson, conocido estudioso de la Edad Media, acierta con la frase precisa al escribir que a Platón no se le nombra, pero que el platonismo está por doquier [45].

Que a Platón no se le nombre tiene sus motivos: la filosofía «oficial» de la Iglesia, estampada en la *Summa Theologica* de un recopilador inteligente, Santo Tomás, se creía basada en el más puro aristotelismo...

La teoría de las ideas divinas de las cosas es fundamental en el platonismo. A través de la interpretación de Plotino y los neoplatónicos, pasando por la autoridad de San Agustín y San Anselmo, esta concepción de la realidad se infiltra en el pensamiento cristiano. No por azar, ya que la interpretación cristiana de las realidades terrestres encontró en esta doctrina una ayuda extraordinariamente valiosa. Partiendo de la base de que a Dios no se le puede conocer directamente y que el único medio para hacernos una idea de lo que es, es su posible semejanza con las cosas que nos rodean, partiendo de aquí, el platonismo representó una clave de solución para los teólogos y pensadores cristianos. Realmente, en Aristóteles no faltan testimonios que ayuden a un tal sentido simbólico. Y el mismo Santo Tomás recoge, por ejemplo, la doctrina referida a la necesidad de los «phantasmata» (imágenes) para que la mente pueda conocer y entender mejor [46]. Mas la orientación de Aristóteles es fundamentalmente realista y no favorece tanto las explicaciones alegóricas.

Naturalmente, la doctrina platónica, recogida y transmitida por sus interpretadores, no siempre se presentó en su pureza. Cada grupo ideológico se la apropió a su modo. En lo que a nuestro tema se refiere, Plotino escribió una fórmula realmente profunda e importante que influiría enormemente en la doc-

[45] «Platon lui-même n'est nulle part, mais le platonisme est partout.» *Philosophie du Moyen Age*, 1944, p. 268.

[46] *De Anima*, II, 7.

trina estética de los antiguos. «La realidad falseada de la tierra exige la unión con un mundo bello, para que así no sólo aparezca como algo bello, sino que lo sea realmente» [47]. Se percibe aquí una tendencia a huir de la realidad, tendencia casi siempre presente en el proceder simbólico.

La filosofía de San Agustín es ya una acomodación del platonismo al cristianismo; éste se había extendido extraordinariamente y no podía ser dejado de lado. Además, lo exigía la apologética con el fin de rebatir los argumentos de los neoplatónicos paganos; era necesario asimilar y acomodar. Su doctrina sobre la preexistencia del alma, por ejemplo, está calcada en la teoría de la preexistencia de las ideas platónicas: las almas «residen» en un lugar determinado antes de unirse al cuerpo; la doctrina cuerpo-alma como dos realidades distintas (que tan profundamente ha informado la doctrina teológica del cristianismo) tiene sus fundamentos en las mismas fuentes.

Si las cosas existen como ideas perfectas y se «encarnan» en la realidad (aunque imperfectamente), será posible vislumbrar en esa misma realidad algún atisbo de las verdaderas ideas. El cristianismo acabará afirmando que esas ideas perfectas no son sino Dios (puesto que, de lo contrario, no serían perfectas). La consecuencia lógica que de ahí se sigue es importantísima: todo lo creado es como un sistema de indicios y señales que nos ha de llevar a pensar en algo superior, en la perfección, es decir, en Dios. Los emblemas que persiguen fines eminentemente religiosos siguen un proceder fundamentado en esta doctrina.

¿Y la Biblia? Dos autores tan importantes como Orígenes y San Agustín la interpretan basándose en la convicción de que las Escrituras, en cuanto inspiradas por Dios, no se pueden limitar a un sentido literal, al significado normal de las palabras, sino que esas palabras utilizadas (pobre vehículo de expresión al que está sujeto el escritor inspirado) contienen algo más: un sentido espiritual o místico. Además, sin ello la Biblia no se podría entender adecuadamente y quizá ni explicar o justificar.

[47] *Enneadas*, V, 8, 9. Cit. en HOCKE: *Op. cit.*, p. 17.

Con esta premisa, los autores medievales encuentran justificado todo lo alegórico hasta llegar, en ocasiones, a extremos netamente exagerados. La autoridad atribuida a la Biblia era absoluta; y no sólo a la Biblia en sí, sino a todo aquello que se creía que decía la Biblia (recordemos la condenación de Galileo por motivos teológicos a causa de su teoría sobre la rotación de la tierra en torno al sol y no viceversa...):

> «Te coloqué en medio del mundo para que desde allí pudieses observar más cómodamente lo que hay en él» [48].

Con esta frase de Pico della Mirandola podríamos resumir la posición del hombre medieval. Es Dios quien habla a través de lo creado. El hombre, la naturaleza, todo está orientado hacia el creador. Pero a su vez, las cosas creadas están ahí para que el hombre descubra a través de ellas la huella de Dios; son un instrumento ofrecido por Dios al hombre, para que lo que le rodea le sirva de testimonio, de prueba de su existencia y presencia. Lo creado es como un espejo en el cual está reflejado el creador. En este sentido escribe Fray Luis de Granada su libro *Introducción del Símbolo de la Fe*, en el cual declara que «aunque Dios sea incomprehensible, todavía se conoce algo dél por la consideración de las obras de sus manos, que son sus criaturas». Las posibles consecuencias y deducciones que de aquí cabría extraer se reducen a algo que penetra por entero al hombre medieval: Dios es el punto central; todo gira en torno de El; mundo, hombre, historia se han de orientar hacia El.

De la concepción fundamental del mundo como espejo de su creador surge el paralelismo —como constante— mundo-Dios. Ese paralelismo dará pie a una serie indefinida de otros paralelismos hombre-naturaleza.

En un medio en el que la autoridad de quien escribe o habla es el argumento por excelencia *(argumentum auctoritatis)*, la Biblia o palabra de Dios justificará cualquier paso en ese sentido. De todos modos, reconozcamos que el uso de un

[48] *De Hominis Dignitate Heptaplus. De Ente et Uno.* Cit. en JÖNS: *Op. cit.*, p. 4.

tal método alegórico se presta sobremanera a arbitrariedades y a conclusiones no motivadas.

La palabra significa «ex humana», la cosa «ex divina institutione», afirma Julián de Toledo [49]. La afirmación parece lógica, según lo dicho anteriormente. Es decir, a una realidad, a un sentido literal de la palabra, corresponde otra realidad, un sentido alegórico significativo para la salvación y directivo para la moral. Ese sentido alegórico nos enseñará cómo hemos de comportarnos, cómo hemos de vivir para alcanzar la salvación y llevar a buen término el sentido anagógico o escatológico. Pues,

> «La letra enseña los hechos,
> la alegoría qué has de creer,
> la moral qué has de hacer,
> la anagogía hacia dónde has de tender» [50].

Así como a nosotros el uso alegórico al estilo medieval nos parece arbitrario y parcial, así también en aquellos siglos la consideración de las cosas en su pura materialidad era algo incomprensible. En las escuelas y universidades se enseñaba que cada cosa tenía cuatro sentidos: literal, anagógico, alegórico y simbólico. Y los comentaristas tratan de descubrirlos porque ésa era la costumbre y la regla.

En la introducción al *Pseudo Rabanus,* del siglo XIV *(In Principio creavit Deus Coelum et Terram),* leemos: «Si aquí cielo y tierra fuesen entendidas como lo que vulgarmente entendemos por tal, como materia y cuerpos celestes, entonces se trata del sentido literal. Si por cielo y tierra se entiende el amanecer y atardecer de que primero disfrutaron los ángeles y ahora disfrutan los santos, entonces se trata del sentido anagógico. Si se toman por la naturaleza corporal y espiritual, se trata del sentido alegórico...; si por la vida activa y contemplativa, se trata del sentido tipológico.»

Por eso a cada cosa se le atribuirá un sentido y una explicación. De esta manera se ofrece a la vez una clave interpretativa

[49] PL 96, 723 B.
[50] Agustín de Dacia, en H. DE LUBAC: *Exégèse Mediévale.* Aubrei, 1959, I, p. 24.

y salvífica; interpretativa de la realidad circundante y, a través de esa interpretación, la vía o camino de la salvación.

El *Quadrivium,* piedra fundamental de la pedagogía medieval, apunta precisamente a ese conocimiento de las cualidades de las cosas. Para lograr ese fin podemos valernos de todo: «La luz eterna se nos muestra de una doble manera: a través de las Escrituras y de las creaturas» [51].

Con estas palabras, Scoto Eriugena señala un medio más para llegar a *des*-velar lo velado: la Escritura Sagrada, las explicaciones de los pensadores y comentadores. Y en este proceso, el mundo se presenta como una sistematización en paralelo con las realidades fundamentales que definen la vida cristiana para el hombre medieval:

«Omnis mundi creatura	(Todas las criaturas del
Quasi liber et pictura	mundo son para nosotros
Nobis est et speculum.	como un libro y un cuadro,
Nostrae vitae, nostrae mortis	como un espejo.
Nostri status, nostrae sortis	Como una fiel señal de nuestra
Fidele signaculum» [52].	vida y de nuestra muerte, de
	nuestra situación y de
	nuestro destino.)

Todo, árboles y piedra, animales y objetos, enseñan algo «quod a magistris audire non possis» [53].

Lo terreno se asemeja a lo escrito en un libro trascendental, el libro de la naturaleza: «La creación es un libro de Dios» [54], «El cielo es como un libro completamente cubierto de cuadros» [55]. Y San Buenaventura explicita más aún: «Creatura mundi est quasi quidam liber in quo relucet... Trinitas fabricatrix», o «Duplex est liber, unus scilicet scriptus intus, qui est Dei aeterna ars et sapientia et alius scriptus foris, scilicet mundus sensibilis» [56]. El motivo se llega a exagerar de manera irrisoria. Los «libros de Dios» se encuentran incluso en los «mercados públicos» ...

[51] PL 122, 289 C.
[52] Alanus ab Insulis, PL, 210, 579 B.
[53] PL, 182, 242.
[54] HUGO DE SAN VÍCTOR, PL 644.
[55] B. SILVESTRIS: *De Universitate Mundi,* lib. 13, p. 160.
[56] *Breviloquium,* II, c. 12; II, c. 2.

El número de testimonios se podría alargar indefinidamente. Fray Luis de Granada habla de un tal libro en su *Introducción del Símbolo de la Fe* («... filosofar en este gran libro de las criaturas»), Quarles, emblemista inglés, comenta en uno de sus emblemas: «The world is a book in folio...» En el Medievo nos encontramos con formas de pensar extrañas a nuestra mente moderna. El mundo viene a ser realmente un «thesaurus emblematum», porque las cosas poseen por naturaleza «representandi vis» [57]. La creación tiene un doble sentido, un flujo y reflujo, de arriba hacia abajo, como revelación y enseñanza de Dios a los hombres, y de abajo hacia arriba, como vía de conocimiento del creador («per creaturas ad creatorem»). La comparación se hace necesaria como medio. Pero no sólo es cuestión de necesidad: se trata también de un método estético-literario. El hombre del Barroco hereda del Medievo ese método motivado en la teología, según palabras de Santo Tomás y siguiendo a Aristóteles: «Pues es natural al hombre que entienda las cosas a través de los objetos sensibles, ya que todo el conocer tiene su principio en los sentidos. De ahí que las Sagradas Escrituras nos transmitan enseñanzas espirituales valiéndose de metáforas corporales» [58].

De ese proceder comparativo-alegórico, fundamentado teológicamente a lo largo de la Edad Media, desarrollado ya anteriormente por los Padres de la Iglesia, presente en el Nuevo Testamento, sistematizado en el platonismo, surge el florecimiento con que topamos en el Barroco, especialmente en la emblemática. Además, en estos siglos, las comparaciones y paralelismos se unen a la idea de adorno y halago al oído y a la vista. El hombre del Barroco parece que no soporta las cosas en su más pura sencillez; necesita recubrirlas de algo, desfigurarlas en su apariencia exterior con el fin de hacerlas a la medida de lo que le place ver. La realidad se presenta según los gustos y concepción de la belleza que definen esos mismos siglos.

La reforma religiosa de Lutero fue un duro golpe para la

[57] J. MASEN: *Speculum Imaginum Veritatis Occultae*. Köln, 1664, página 71.

[58] *Summa Theologica*, I, q. 1, a. 9. «Utrum Sacra Scriptura debeat uti metaphoris.»

interpretación alegórica, ya que el reformador trató de imponer el sentido teológico-doctrinal en su pureza, debido a que «con la alegorización las escrituras sagradas son lamentablemente desvirtuadas». Según él, el mejor método para transmitir la Biblia era «tradere scripturam simplici sensu». Lutero había comprendido con claridad los defectos de que adolecía la alegorización aplicada a la religión.

No obstante, su oposición no pudo acabar con un proceder arraigado a lo largo de varios siglos. En las predicaciones y escritos sigue en vigor el modelo medieval, con mayor énfasis, claro está, en la Iglesia romana. Los libros de alegorías siguen apareciendo bajo títulos curiosísimos: *Silva de varias flores que huelen a lo divino, cogidas con devoción en la primavera del alma, por mano de varia lición* [59]; *Seringue mystique pour les âmes constipés en devotion; Lunettes spirituelles*, etc. [60]. Se ponen de moda los diccionarios alegóricos: Jöns, citando a Pitra, afirma que entre 1500 y 1728 aparecieron más de veinte diccionarios de este género [61]. La necesidad de entender las alegorías hacía imprescindible el uso de tales diccionarios; a su vez, los autores de emblemas, los predicadores y comentaristas encontraban en ellos una ayuda valiosísima. El éxito editorial de alguno de ellos fue muy notable. El de Jerónimo Laureato, en el siglo XVI, *Slyva allegoriarum totius Sacrae Scripturae*, fue impreso reiteradamente hasta 1701. De gran importancia fue también el de Picinelli, *Mundus symbolicus in Emblematum universitate. Formatus, explicatus et tam sacris quam profanus eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans Oratoribus, Praedicatoribus, Academicis, Poetis, etc., innumera conceptuum argumenta* [62]. He anotado el título completo por creerlo especialmente revelador.

El simbolismo medieval es un método generalizado. Pero las bases del mismo, como hemos visto, han de buscarse aún más lejos: están enraízadas en el mundo antiguo. La Biblia, por su parte, es un argumento de autoridad irrefutable para

[59] Btca. Univ. de Barcelona, manuscrito 166.

[60] Cfr. MARIO PRAZ: *Op. cit.*, p. 142.

[61] P. 31.

[62] Este diccionario está reproducido en facsímil en la obra de HENKEL-SCHÖNE: *Emblemata*, ya citada.

el hombre medieval de Occidente. En el emblema encontramos también paralelismos y simbolismos. Precisamente uno de los valores del mismo reside en el logro de una relación entre lo dibujado y lo representado intencionalmente.

En resumen, es posible afirmar que el método alegórico medieval ofrece el mejor transfondo para comprender adecuadamente el simbolismo y los paralelismos establecidos en los emblemas, así como para descubrir los precedentes de los mismos en el ambiente cultural del que nacieron.

Emblema-empresa

Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española,* 1611, comenta el término «emblema»: «Este nombre se suele confudir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma, etc. Verás al obispo de Guádix, en el primer libro de sus *Emblemas,* a donde está todo mui a la larga dicho.»

En efecto, su hermano, Juan de Horozco, inicia su obra de emblemas con un primer libro en el que se entretiene en especificar ampliamente lo que se entiende por emblema, empresa, etc.

Del emblema dice:

> «Es pintura que significa aviso debajo de alguna o muchas figuras.»

Y de la divisa o empresa:

> «Son señales con que se diferencian los que las traen» [63].

La segunda definición no es precisamente muy clara, pero apunta, al menos, a la finalidad para la que las empresas eran utilizadas.

La empresa o divisa consta de un mote o lema y un dibujo. El lema está incluido dentro del cuadro. Aldo Manutius, conocido impresor de la época, tenía, por ejemplo, la siguiente empresa: un dibujo representando un ancla con el lema «Festina lente».

[63] *Emblemas Morales.* Segovia, 1591, lib. I, pp. 17-18.

Estructuralmente, la empresa apenas si se diferencia del emblema: la diversidad reside en que al dibujo y su lema acompañe o no un epigrama o comentario. Y éste fue el motivo que, una vez surgido el emblema, llevó a confusiones con frecuencia verdaderamente rebuscadas y hasta tontas, como en el caso del español Villava [64].

Si es posible hablar de dos géneros diferenciados (idea por la cual no me inclino), se ha de decir que el uso de la empresa precedió con mucho a la «invención» del emblema. A fines del siglo XIV, ya estaban de moda en Francia y en Borgoña las empresas o escudos de armas que los caballeros adoptaban como distintivo en sus batallas. A partir de las campañas de Carlos VIII y Luis XII en Italia, la moda se extendió también por este país. Giovio, afirma: «Ognun que seguitava la milizia, imitando i capitani francesi, cercò di adornarsi di belle imprese, delle quali rilucevano i cavalieri appartati compagnia da compagnia con diverse livree, perciò che ricamavano d'argento di martel i saioni, la sopraveste e nel petto e nelle schiene stavano l'imprese de capitani, de modo che le mostre delle genti d'arme facevano pomposissimo e richissimo spettacolo» [65].

La heráldica medieval se había agilizado y había cobrado vida incluso en las cortes, donde se organizaban justas para componer las mejores empresas. La calidad de la empresa definía al caballero. Hasta Baltasar Castiglione escribe en *Il Cortegiano:* «E porrà (Il Cortegiano) cura d'aver cavallo con vaghi guarnimenti, abiti ben intesi, motti appropriati, ed invenzioni ingeniose, che a sé tirino gli occhi dei circostanti come calamita il ferro...» [66].

Ya vimos, anteriormente, cómo los teóricos señalaban las reglas a las cuales debían ajustarse los autores de empresas. Todas ellas no pretendían sino facilitar a los menos letrados la

[64] *Empresas Espirituales.* Baeça, 1613. Prólogo. En él se aducen curiosas razones.

[65] *Dialogo delle Imprese...* Lyon, 1574.

[66] Cit. en G. LEDDA, p. 20.

composición de las mismas. El caballero, el príncipe, el erudito..., todos querían poseer algún signo representativo; ese símbolo venía a ser como una muestra plástica de sus ideales (guerreros, intelectuales...) e incluso, como el sustituto de su propia persona. La divisa ha de ser respetada de la misma manera que lo sería la persona a quien representa; una injuria a la divisa constituiría una injuria para quien la ha adoptado. Es una conducta sólidamente establecida entre los caballeros medievales. Notemos que este género no ha muerto. Las naciones siguen adoptando un símbolo («Plus Ultra» ...); y lo mismo suelen hacer las empresas comerciales, las casas que lanzan al mercado determinados productos, e incluso algunas personas.

En la empresa, el lema, extremadamente resumido, nos ofrece una comprensión rápida; el dibujo, plásticamente, representa de manera alegórica lo que el lema ya ha resumido en palabras. La rapidez de captación del significado es un punto de considerable importancia, ya que la empresa, por razón de su uso y finalidad, requiere un entendimiento casi instantáneo por parte de quien lo ve.

Si hemos anotado que la empresa se puso de moda durante el Renacimiento italiano, no por eso se ha de concluir que este arte naciese en aquellos siglos. Todos hemos oído hablar de los «emblemas» o estandartes que los ejércitos antiguos llevaban en sus filas (el águila romana, por ejemplo).

Un autor de emblemas del siglo XVI, Holtzwart, asegura que el uso de las divisas se basaba en lo que habían hecho los emperadores romanos [67].

En igual sentido hablan Horozco y Villava, en España, en los prólogos a sus respectivas obras de emblemas.

Los motivos de las empresas pueden estar tomados, al igual que los emblemas, «de rebus materialibus vel artificialibus»; pero su relación con el jeroglífico es más insistente que en la emblemática. Las empresas que cita Giovio, por ejemplo, están casi todas tomadas de los *Hieroglyphica de Horapollo*. La concisión de la divisa favorece esta tendencia.

Empecé estas páginas sobre la empresa citando a Covarrubias y anotando cómo este autor aseguraba que las voces

[67] *Emblemata Tyrocinia*. Strassburg, 1581.

«emblema» y «divisa o empresa» eran confundidas. La afirmación es cierta. Juan de Borja titula su libro *Empresas morales;* Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*. Y en ambos casos se trata, sin embargo, de verdaderos emblemas. En mi opinión, el más exacto a este respecto es Rollenhagen, quien titula su obra *Nucleus Emblematum selectissimorum quae itali vulgo Impressas vocant*. En todos estos casos se trata realmente de una sencilla confusión de términos.

Mas cabe preguntarse por qué los términos emblema y empresa se confunden con tanta facilidad. El tratadista Capaccio responde a esta pregunta: «La empresa puede servir como emblema si se la priva del mote y se la enriquece con una inscripción y, por el contrario, un emblema puede servir de empresa si se le añade un mote» [68].

Las interferencias mutuas son posibles porque apenas si se diferencian. La empresa ya contiene en sí al emblema en potencia; y el emblema es como una empresa a la que se le ha añadido un epigrama o un comentario.

A raíz de ello, es preciso afirmar que el emblema encuentra casi su doble en las divisas *en cuanto a la forma*. Posteriormente, el emblema cobró una finalidad y propósito que escapa totalmente a la finalidad de la empresa; ésa es la diferencia fundamental. Mas tal diferencia se refiere al *contenido* y a la *finalidad*. La divisa era un distintivo personal; el emblema se convirtió en instrumento didáctico. El predominio del «ejercicio de la agudeza intelectual» persistió en el emblema solamente en un principio y en los autores más afines al renacimiento italiano. Ello se debía, sin lugar a duda, a la influencia del método en la composición de empresas. Pero pronto se desprendería de dicho método, especialmente desde el momento en que empezó a cultivarse en el resto de países europeos y se compusieron emblemas en lengua vulgar para que fuesen entendidos por la gente sencilla; es decir, desde el momento en que el emblema dejó se ser —como lo era la empresa— algo reservado a una élite selecta y reducida.

[68] *Delle Imprese*. Nápoles, 1592, pp. 2-3.

5. Expansión de la emblemática

Herder habla del Barroco como de la época que él «beinahe das emblematische nennen möchte» (casi se atrevería a denominar emblemática) [69].

Mario Praz, en su obra *Studies in Seventeenth Century Imagery*, recopila en la segunda parte una colección de libros emblemáticos que alcanza un número realmente asombroso, especialmente para cualquier profano en la materia. Hocke llega a afirmar que los libros de emblemas influyeron en la vida de los siglos correspondientes, en la literatura y en el arte, tanto como la Biblia [70]. H. Green afirma que las ediciones de libros de emblemas superaron el número de 4.000. Ya recordé anteriormente que sólo del libro de Alciato se hicieron más de 150 ediciones. Los libros de emblemas o considerados como tales superaron ciertamente la cifra de 1.000. La bibliografía de Mario Praz en este sentido requiere ya bastantes retoques y ha de ser completada con las investigaciones llevadas a cabo últimamente [71].

En realidad, el uso del emblema se llegó a extender de tal manera que en los ambientes cortesanos se acostumbraba a regalar algo acompañándolo de un emblema.

Los predicadores comprobaron pronto que los emblemas servían de valiosa ayuda para adoctrinar a sus fieles e incluso para ellos mismos como fuente de motivos para la predicación. En este sentido están concebidos —y se trata sólo de dos ejemplos— los libros de Abraham a Santa Clara, *Hui und Pfui der Welt*, y del P. Núñez de Cepeda, *Idea del Buen Pastor en Empresas Sacras*. Los políticos aprovecharon de los mismos medios para enseñar a los príncipes (Saavedra Fajardo, Solórzano...). En las fiestas públicas relucían estandartes con emblemas, se realizaban justas poéticas en las que a veces se debía componer una poesía conforme a un dibujo o pintura determinada.

[69] *Zerstreute Blätter*, 16, p. 230 (edic. Suphan).
[70] *Manierismus...*, p. 172.
[71] Su última bibliografía data de 1964 y abarca 346 páginas. En relación con la emblemática española, por ejemplo, faltan varios autores.

Wolfgang Hunger, traductor de los emblemas de Alciato al alemán, era tan aficionado a los emblemas que solía leer los libros emblemáticos «zum Frühstück oder Abendessen» [72]. Años más tarde, en 1704, Daniel Omeis refiere: «Actualmente se encuentran en Alemania muchos y grandes amantes de las artes simbólicas, emblemáticas y numismáticas» [73].

Y si hemos de creer al jesuita francés Mathieu de Ruffy,

> «sculptor, poeta, rhetor, mathematicus, philosophus, theologus moralis, professor linguae hebrae, interpres Sacrae Scripturae, theologus scholasticus»,

todos ellos escriben o son aficionados a los emblemas [74].

En el Congreso Internacional de música de Kassel, en 1962, en el «Informe sobre el Congreso Internacional de Investigaciones sobre la Música», se hace notar que en varios compositores del Barroco (Barré, Byrd, Lasso, Schütz) se insiste repetidamente sobre el cuadro melódico de la figura circular. Es muy posible que este uso de la «circulatio» en música se refiera o quiera significar lo eterno o indefinido. Y un motivo muy común en la emblemática es el empleo de la figura de un aro, un círculo o una serpiente que se muerde la cola con la boca... para simbolizar la eternidad.

Se ha estudiado también la presencia de dibujos emblemáticos en las pinturas murales de la época. Que existan semejanzas e incluso casi copias no es de extrañar, puesto que, al fin y al cabo, el emblema consta también de dibujos y es posible que algún grabador de emblemas fuese también pintor. Me limito a señalar solamente algunas coincidencias, sin insistir en más detalles. Volkmann señala que Vasari pintó jeroglíficos y emblemas en la «Sala degli Elementi» y otras habitaciones del Palazzo Vecchio de Florencia [75]. En el palacio Farnese de Caprarola, Annibal Caro pintó diferentes empresas; en el palacio ducal de Mantua existe un corredor con motes y divisas pinta-

[72] Cit. en VOLKMANN: *Op. cit.*, p. 48.
[73] *Gründliche Anleitung zur teutschen accuraten Reim und Dichtkunst*. Nürnberg, 1704, p. 213.
[74] *Reallexikon zur dt. Kunstgeschichte*, V, col. 148.
[75] *Hieroglyphik und Emblematik des G. Vasari*. Leipzig, 1924, página 407.

dos; en la Rathaus de Nürnberg se hallan emblemas de carácter político; en una galería del castillo de Ludwigsburg, cerca de Stuttgart, se representan emblemas de amor. Freeman cita numerosos ejemplos de casos semejantes en Inglaterra...

Un capítulo más que nos puede hablar de la expansión de la emblemática está constituido por las relaciones *emblema-literatura*. A la vez, este capítulo es particularmente complejo. Parece normal que existan interferencias y prestaciones mutuas entre emblemas y literatura. Cuánto más si tenemos en cuenta que los emblemas son, en parte, también literatura y que en algún autor (no en muchos, sin embargo) es precisamente el aspecto literario aquel al que más importancia se da.

La influencia de la emblemática en la literatura sería posible estudiarla bajo dos puntos de vista: el contenido y la estructura emblemática.

En lo que al primer punto se refiere, las dificultades aumentan sobremanera. En efecto, ¿cómo es posible afirmar que un motivo determinado (la caducidad de la vida expresada por medio del reloj de arena, por ejemplo) ha sido tomado de los emblemas, si sabemos que ese motivo ha sido tomado a su vez por la emblemática de un ambiente popular y cultural dentro del cual se ha dado también la poesía en cuestión? ¿Qué ha influido en qué? ¿En qué medida cabe dictaminar sobre las influencias mutuas?

Los herbarios y bestiarios medievales son conocidos de todos, tanto de poetas como de emblemistas. A una gran serie de elementos naturales les ha sido atribuido un significado simbólico o mágico como sustitutivo de deseos utópicos o imposibles de alcanzar. Todo este material está a disposición de cualquiera; los ancianos lo recuerdan alrededor del fuego y ya está popularizado en las historietas que circulan de boca en boca...

En cuanto a la estructura emblemática, quizá la tarea sea más sencilla, aunque no menos ardua. Schöne ha pretendido hacer algo de este género en relación con el teatro alemán [76]; pero no es preciso estar de acuerdo con todas las conclusiones a las que él llega.

[76] *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München, 1964.

A título de orientación sobre todo lo dicho, propongo un ejemplo de Quevedo.

He aquí uno de sus sonetos:

> «¿Ves la greña, que viste por muceta,
> erizada, y la cima en donde embosca
> armas por dientes? ¿Que la cola enrosca,
> y en cada una alista una saeta?
>
> ¿Que el bramido le sirve de trompeta,
> Y que la zarpa desanuda tosca?
> Pues todo lo ocasiona aquella mosca,
> y un átomo importuno le inquieta.
>
> Por otra parte, aquel ratón, royendo,
> le quita la prisión que no ha podido
> quitarse muy león y muy horrendo.
>
> Tal sucede al poder, que es más temido,
> que le libra un ratón, que vive huyendo,
> y del mosquito le congoja el ruido» [77].

Ese *Ves* del verso primero nos hace pensar en algo concreto, visible. Parece que el autor nos invita a contemplar un cuadro que va a describir a continuación. Nos encontramos ante un «emblema sin imagen».

En cuanto al tema (¡Atención a lo pequeño: es capaz de causar daño incluso a los grandes!) no es original; lo encontramos también en todos los autores de emblemas, ya desde Alciato. Este titula el emblema 53, *A minimis quoque timendum*, y hace alusión a un insecto que consiguió con su ingenio, provocando al águila, arrancar todas las plumas de ésta y dejarla, por tanto, «en vergüenza» [78]. Lo mismo se repite en el emblema 57 *(Cum larvis non luctandum)*. Sebastián de Covarrubias transmite la misma idea en el emblema 56 de la III centuria. Y lo mismo hace Corrozet, en Francia.

Claro que la idea de que lo pequeño puede dañar a lo grande no es nueva ni para los emblemistas ni para Quevedo. Mas la alusión concreta al león y al ratón la hallamos casi

[77] *Obras Completas* (Edic. Aguilar), p. 34.
[78] Edición de París, 1542.

idéntica en Juan de Borja[79] *(A los grandes aun lo vano les espanta)*. Lo mismo ocurre en cuanto al paralelismo de la muceta con la mosca. Y si nos referimos a la graduación en la presentación de los diversos elementos, encontramos que un emblema y el soneto de Quevedo siguen caminos paralelos: presentación del dibujo (descripción) y final moralizador (en Quevedo «Tal sucede al poder, que es más temido...»). ¡Quizá algún estudioso dilucide algún día un tema tan complejo como el que encierra la relación emblema-literatura!

La expansión de la emblemática queda ya suficientemente expuesta con las páginas precedentes. Lo que tampoco es posible comprobar actualmente es la gran influencia que toda ella ejerció en la gente sencilla: sirvió de vehículo didáctico y moralizador desde el momento en que los emblemas se escribieron en lengua vulgar. Es obvio, por otra parte, que si el número de libros de emblemas fue tan elevado, ello se debió a la favorable acogida que encontró entre la gente. Lo uno sustenta a lo otro.

[79] *Empresas Morales.* Bruselas, 1680, p. 189.

II.

LA EMBLEMATICA ESPAÑOLA

A) Alciato en España

Ya vimos, en la primera parte, el éxito tan rotundo que alcanzó el *Emblematum Libellus* de Alciato. ¿Fue mera suerte o, más bien, respondía y llenaba algún deseo o laguna? Según las características generales del emblema, me inclino sin titubeos por la segunda posibilidad. Es probable que el mismo Alciato ni siquiera sospechase en un principio el alcance de su libro. Su especialización, por lo demás, se cifraba en el Derecho.

La primera edición, de 1531, encontró pronto eco entre los hombres de letras. En 1534 se reeditaba en París. En 1542 se traducía al alemán. Pero la traducción a las lenguas nacionales no significa que ya anteriormente no fuese conocido por los eruditos. El libro estaba escrito en latín y ésa era la lengua de los estudiosos. La traducción a otras lenguas fue un paso hacia la vulgarización y popularidad del género. Un paso muy importante que acabó imprimiendo un carácter más específico al emblema. En España, según veremos, estas características son fáciles de identificar debido, principalmente, a su repetición en casi todos los autores.

La traducción de los emblemas de Alciato al español apareció con cierto retraso. En francés ya había aparecido en 1536, a cargo de J. Le Fèvre y, posteriormente, en 1549, a cargo de Aneau, autor emblemático a su vez. La primera edición en español fue impresa en 1549, realizada por Daza Pinciano: *Los emblemas de Alciato / traducidos en rhimas españolas. Añadidos de figuras y / de nuevos emblemas en la tercera parte*

de la obra / Dirigidos al ilustre G. Juan Vazquez de Molina. / En Lyon por Mathia Bonhome 1549.

Probablemente Daza, que se hallaba en París realizando estudios, comprobó la popularidad del librito de Alciato. Los emblemas ya le eran conocidos, puesto que los «acabava de declarar en latin». Y al parecer, algunos amigos le empujaron a que los tradujese al español:

> «Este librillo que està casi en toda otra lengua que se escriva traducido, ninguno de quantos podian le quisieron volver a la nuestra, determinè tener en poco el tiempo que gastè en traducille» [1].

No obstante, las razones no son únicamente éstas:

> «(decidí...) traducillos en Castellano para aquellos Españoles que no entendiendo la Lengua Latina fuesen de cosas peregrinas cobdiciosos» [2].

Daza, en el fondo, empieza la corriente de vulgarización. Al menos esa idea apuntan sus frases, si bien con algunas restricciones («quienes fuesen de cosas peregrinas cobdiciosos»).

La traducción de Daza en «rhimas españolas» no es de mucha calidad. En general, la rima no es más que un emparejamiento de las terminaciones finales, con valores poéticos pobres y, a veces, muy pobres. Con frecuencia es incluso difícil entender claramente el sentido pretendido por el autor. Quizá el deseo de hacer una traducción literal fue la causa de ello. De cualquier modo, el resultado alcanzado no refleja las afirmaciones del autor en la «Dedicatoria»:

> «... procurè emplear mi mocedad en aquellas cosas que no solamente fuessen a'l gusto de los que las leyessen agradables, però para qualquiera consciencia provechosas».

De hecho, según el impresor Bonhome, no se tuvo tanto en cuenta la calidad como la brevedad y la rapidez, tal vez

[1] En «Dedicatoria».
[2] En «Dedicatoria».

temiendo la competencia de algún otro traductor; en nada se habla de calidad:

> «... animè ò por mejor deçir, constreñì a vuestro Bernardino Daza Pinçiano à que teniendo el en poco el trabajo de traduçir estos emblemas, y yo de estamparlos, y la perdida que en ello à ambos se aventura, al fin los traduxesse con toda la curiosidad que fuesse possible. El qual... los traduxo con toda la brevedad y diligencia que ser pudo...» [3].

La traducción se transmite realmente con mucha fidelidad al original latino. La versificación, por otra parte, si bien pobre, impone determinadas limitaciones a dicha literalidad. De todos modos, Daza no se extralimita en sus libertades.

Por ejemplo, el emblema de Alciato,

> «*Sobrie vivendum, et non temere credendum*
> Ne credas, ne (Epicharmus ait) non sobrius esto:
> Hi nervi humanae, membraque mentis erunt.
> Ecce oculata manus, credens id, quod videt, ecce
> Pulegium antiquae sobrietatis olus;
> Quo turbam ostenso sedaverit Heraclitus,
> Mulxerit et tumida seditione gravem.»

es traducido por Daza de la manera siguiente:

> «*Bivir templadamente y no creer de ligero*
> El ser templado y no creer facilmente
> Ser çertidumbre de la vida humana
> Dixo Epicharmo. Mira la prudente
> Mano con ojos que jamas fue vana
> Por creer lo que ve tan solamente.
> Mira el Poleo señal de la ançiana
> Templança con el qual apartar pudo
> Heraclito d'el bando a'l pueblo rudo» [4].

La búsqueda de la rima apropiada hace trasponer las frases y las palabras. En consecuencia, el estilo resulta muy a menudo difícil de entender.

[3] En «Mathias Bonhome Impressor à los lectores».
[4] P. 206.

Los epigramas de Daza se ofrecen en cuartetos, tercetos, ottava rima... La extensión del número de versos es variable: desde dos líneas en algunos hasta casi dos páginas en otros. Es de notar que algunos emblemas están comentados en forma de diálogo; y son éstos precisamente los más extensos.

No cabe duda de que esta traducción de Alciato contribuyó a la expansión del género emblemático en general en España. En realidad, el éxito alcanzado por los emblemas en nuestra nación no fue menor que el alcanzado en el resto de Europa. Incluso los hombres de letras adquirieron ejemplares de Daza. En la biblioteca de Vicencio Juan de Lastanosa, por ejemplo, figuran, entre otros libros de emblemas, dos cuyo autor no se menciona pero que con toda seguridad son de Daza, según indica la fecha de publicación: «*Alciato sus emblemas en Romance,* Leon 1549» y «*Andres Alciato sus obras de emblemas en lengua vulgar,* Leon 1549» [5].

Malara, por otra parte, comenta en su *Philosophia Vulgar:* «Y como Alciato, eminente doctor, lo declara en sus emblemas, los quales aunque andan en romance castellano y en vulgar toscano, viendo que aun no estan entendidos, quise yo como hombre que los ha leydo muchas vezes y trabajado sobre ellos, poner mi declaracion que mas allegue a la letra, y al sentido dellos...» [6].

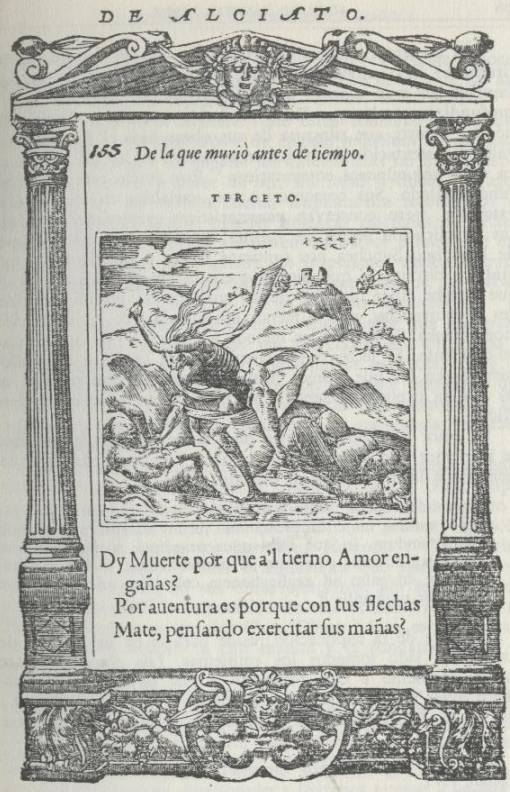
Malara nos da un testimonio de la expansión que habían cobrado los emblemas traducidos por Daza. A la vez hace referencia a la baja calidad de dicha traducción, hecho demasiado patente para que no fuese notado.

Aún no me ha sido posible localizar los comentarios de Malara. Si realmente los escribió, es posible que se hayan perdido, a pesar del testimonio de Francisco Pacheco: «Malara ilustro con curiosos i peregrinos lugares los Emblemas de Alciato» [7].

[5] Cfr. K. L. SELIG: *The library of Vicencio Juan de Lastanosa Patron of Gracián.* Genève, 1960.

[6] I/17, f. 7v. Sevilla, 1568.

[7] *Libro de Descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones.* Sevilla, 1599. Ver, al respecto, K. L. SELIG: *Hispanic Review,* 1956, p. 26. En algunos ejemplares no figura el nombre del comentador; de ahí una mayor dificultad en la identificación.



B. DAZA PINCIANO: *Los Emblemas de Alciato.* Lyon, 1549.

Los comentarios que Francisco Sánchez de las Brozas (el Brocense) hizo sobre los emblemas de Alciato contribuyeron también en gran manera a la divulgación de los mismos y a profundizar en lo que Daza ya había iniciado [8]. Según Menéndez Pelayo, «en ninguna de sus obras hizo el Brocense tan gallarda ostentación de su inmensa lectura de los clásicos como en estos voluminosos comentarios» [9]. Este juicio está realmente fundamentado. Sus comentarios son variables en cuanto a la extensión, pero conservan características generalmente idénticas: explicación según las fuentes. Leyendo las explanaciones de Francisco Sánchez nos sentimos frente a un científico que prefiere razonar lo que dice y encontrar la justificación de lo que escribe antes que dar rienda suelta a las posibles veleidades u ocurrencias, más o menos afortunadas, de la inspiración momentánea. Se impone un método a sí mismo y lo sigue escrupulosamente. El lector no encuentra en él largos e hinchados párrafos en los que florece la oratoria huera, sino páginas en las que la exposición sencilla va pareja con la seriedad científica.

El autor se proponía fines bien concretos que luego trató de mantener a lo largo de toda la obra. Nos recuerda en el comentario a la dedicatoria de Alciato:

> «Multa opera, aeterna memoria digna, scripsit: è quibis ego tantum hunc Emblematum librum sumpsi pro ingenio explanandum. In quo mihi unus praecipue scopus fuit propositus: ut unde sumptum sit unumquodque emblema, indicarem: id enim ad explicationem cuiuslibet rei, magni esse arbitror momenti» [10].

La clave de la explicación reside para él en las fuentes de donde han sido tomados los emblemas. Los comentarios se ajustan fielmente a este propósito y nos llevan escrupulosamente a las fuentes clásicas y cristianas e incluso, en ocasiones, a las interpretaciones ofrecidas por otros comentaristas

[8] *Franciscii Santi Brocensis comment. in And. Alciati Emblemata.* Lugduni, 1573.
[9] *Biblioteca de traductores españoles,* vol. IV, p. 204.
[10] Pp. 5 y 6.

italianos o franceses. A través de sus datos es posible conocer, por ejemplo, los diversos aspectos que sobre la vida de los animales se sabían en aquel entonces.

Es de notar, no obstante, que estos comentarios del Brocense quedan aún limitados a un círculo reducido. En concreto, se ha de decir que en España los emblemistas no mencionan a este comentarista, a pesar de ser, sin lugar a duda, el mejor. Sin embargo, sus valores fueron ampliamente reconocidos en el extranjero. En efecto, tras las primeras ediciones de Alciato (algunas de las cuales ya contienen un mayor número de emblemas que el primer original), los impresores suelen acompañar la obra del primer emblemista de comentarios. El trabajo del Brocense fue incluido en varias de estas ediciones [11].

El Brocense constituye el único comentador que no encaja dentro de las características tan marcadamente didácticas y moralizadoras propias de la emblemática española. Daza se había limitado a traducir, siempre con la mayor literalidad que le fue posible. El Brocense comenta con fines científicos, sin sujetarse a una orientación didáctica a la que habría de subordinar su trabajo.

Las diferencias con otro de los más importantes comentadores, Diego López de Valencia [12], son grandes. A Diego López —y esto constituye también una gran diferencia respecto a Francisco Sánchez— le han precedido ya autores españoles como Juan de Borja, los hermanos Horozco y Covarrubias, Hernando de Soto... Y las orientaciones que estos emblemistas habían impreso en sus obras ejercieron, sin lugar a duda, gran influencia en la orientación de este comentarista más tardío. El Brocense es un científico; Diego López es un vulgarizador. Ambos buscan la cita erudita y la fundamentación en

[11] Además de la edición de Padua, *Emblemata cum commentarijs Claudi Minois Francisci Sancti Brocensis et notis Laurentii Pignorii,* Patavium, 1521, y más tarde Génova (1776), Claudio Minois siguió editando varias veces a Alciato, incluso sin citar al Brocense; pero probablemente siempre se valió de sus comentarios.
[12] *Declaración Magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato con todas las Historias, Antigüedades y Doctrinas tocantes a las buenas costumbres.* Impreso en la ciudad de Najera, por Juan Mongasson, año 1615. A costa del Autor.

fuentes clásicas. Pero el manejo de ese material es muy diferente en cada uno. La elegancia y dominio que comprobamos en el primero, se convierte en discurso prosaico y deshilado en el segundo.

Los comentarios de Diego López están redactados en español, hecho que no hay que olvidar para mejor entender los fines que se persiguen con los mismos. El Brocense trataba de explicar a Alciato científicamente. El círculo de gente al cual estaba destinada su obra era, por necesidad, reducido. Diego López aporta datos eruditos y filológicos; pero el acento no recae fundamentalmente sobre ellos, sino más bien sobre la intención didáctico-moralizadora y religiosa. No se puede negar que en Alciato existe también un paralelismo entre lo que representa el dibujo y la vida o conducta humana. Ya concretaré más adelante este punto. Pero Diego López hace frecuentemente referencia a lecciones espirituales totalmente ajenas al autor o, al menos, de importancia leve o pasajera en el conjunto del original.

Las alabanzas que el licenciado Fray Alvaro de Ulloa Paredes dedica al autor son realmente exageradas:

«Si fama tiene en el mundo
Con Emblemas Alcïato,
Y el Alcïato segundo
Pues con ingenio profundo
Lo habéis tanto mejorado
Que sera mas estimado
Explicandole de modo
Que ya queda claro todo
Sin nada aver ignorado» [13].

Pero ésa era la costumbre de la época, ya que todos los escritores procuran encabezar sus libros con el mayor número posible de dedicatorias similares.

La edición de Alciato que comenta Diego López, parece ser la de Lyon (1580). Es de notar que los grabados de López están realizados en bronce, no en madera, hecho que permite una mayor claridad en el dibujo.

[13] En Dedicatorias: «Al Autor su maestro.»

No creo que se deba dejar de lado la ayuda que Diego López debió encontrar en los comentarios del Brocense, al menos en lo que a las fuentes clásicas se refiere. En ocasiones, la estructura del comentario sigue trayectorias paralelas que pueden hacer pensar en un plagio parcial. Diego López inserta en ellos una serie de notas y comentarios adyacentes relativos a las virtudes, la moral y las buenas costumbres, que a primera ra vista quizá den la impresión de diferencias más profundas. En realidad, se trata de una orientación diferente, pero utilizando materiales semejantes.

Diego López es prolijo, pormenorizado y extenso en sus explicaciones. La amplitud abarca hasta cinco páginas, si bien, en ocasiones, se reduce a una sola. En el margen anota las citas a las que hace referencia a lo largo del texto, como se solía hacer en aquellos siglos.

A pesar de las citas eruditas de que hace gala, Diego López está desbordado por ellas. No parece que alcance a comprender plenamente su significado. Con toda probabilidad es la «moda» y el «buen ver» lo que le empujan a hacer tal despliegue filológico. Mas lo que realmente domina el autor es la explicación vulgarizada, los refranes sencillos, las aplicaciones prácticas propias del hombre virtuoso según definiciones dadas por cualquier predicador ordinario o cualquier autor de emblemas de la altura de Horozco y Covarrubias, por ejemplo. Las referencias a los clásicos, bastante frecuentes, quedan incluidas dentro de este contexto general más bien simple y ordinario. He aquí un ejemplo del comentario sobre el emblema 16:

> «... Esto quisieron amonestarnos los Antiguos en este Adagio. *Nemini fidas, nisi cum quo prius modium salis absumpseris*, para darnos a conocer que no se puede conocer un hombre sino viviendo con el mucho tiempo. Lo qual corresponde con lo de Ciceron en lo de Amicicia: *Verum illud est quod vulgo dicitur, multos modios salis edendos esse, ut amicitiae munus expletum sit.* Verdad es aquello que se dize comunmente que muchos celemines de sal se han de comer juntamente, para que este lleno, y cumplido el don de la amistad. Y dize de sal, y no de trigo, porque se gasta poca sal, respecto

de otras cosas, y es como si dixera que para conocer un hombre, y si le avemos de tener por verdadero amigo, ò si podemos fiar del, ò no, devemos tratarle y gastar mucho tiempo con el...» [14].

Es de destacar en este autor el escaso número de citas bíblicas, hecho más bien raro si lo comparamos con la mayoría de autores de emblemas en España, incluso con Solórzano, quien, debido a los fines «políticos» del libro, podría haber prescindido de ellas con mayor facilidad. En este sentido, Diego López se clasificaría más bien en la línea de Hernando de Soto, es decir, dentro del emblema que pretende enseñar algo práctico relacionado con la vida diaria, un tanto alejado de las preocupaciones proselitistas y de púlpito de la otra gran mayoría.

Con este autor los comentaristas de Alciato en nuestra nación parecen haberse acabado. Tampoco era ya muy necesario, puesto que el emblema había empezado a cultivarse por diversos escritores y éstos llenaban el mercado. Alciato seguía siempre en el transfondo, considerado como el indiscutible «Pater Emblematum», usando las palabras de Balbino [15]. Pero, como es natural, habían transcurrido muchos años desde que apareció el primer libro de emblemas en 1531 y, en un siglo en el que el rigor científico era escaso, cada autor o comentarista utilizó a Alciato a su gusto o tratándole de acoplar a sus propósitos. El emblema escueto, con el *motto* o *lema,* el *dibujo* y el *epigrama* en latín se acompañaba de un comentario desmesurado, terriblemente moralizador, en los más de los casos, y ajeno casi por completo al dibujo, en otros. Esto nos recuerda un rasgo que hemos de tener presente en el estudio de los emblemas: éstos no son útiles porque son bonitos o sirven de valiosos adornos, sino, principalmente, porque son un medio para enseñar y moralizar. Entendámoslo bien: la primera cualidad (el ser atractivos) es utilizada en función del segundo propósito. Con ello no intento minimizar la importancia que el arte ocupa en la composición de emblemas; pretendo más bien recalcar que no es éste el matiz predominante ni tampoco más importante en la emblemática española.

[14] Folio 62b.

[15] *Verisimilia Humanarum Disciplinarum seu Iudicium Privatum de Animi Litterarum (quas humaniores appellant) Artificio.* Augsburg, 1710, p. 232. Cfr. SCHÖNE: *Emblematik...*, p. 23.

Alciato es asimilado en España muy «a la española», privando a esta expresión de todo posible sentido peyorativo. Los motivos emblemáticos constituyeron un punto de arranque, algo que daba fácil satisfacción al deseo de enseñar. El párroco y el arcediano vieron inmediatamente la posibilidad de ayudarse de un método atractivo y nuevo en la predicación y apostolado eclesiástico. El preceptor creyó encontrar un método apropiado para adoctrinar al príncipe utilizando una ayuda que resultaría más amena para el discípulo y contribuiría a solidificar las enseñanzas impartidas. El emblema se convirtió así en una especie de «panacea» de la enseñanza. De ello nos dan fe los libros de este género impresos en Europa; según Mario Praz, superaron con creces a los 1.000. En sentido más amplio, H. Green considera que los autores son más de 1.400 y las ediciones más de 4.000 [16]. Si pensamos actualmente en lo atractivo de los medios audiovisuales, quizá encontremos un paralelo muy sugestivo.

B) Características de la emblemática española

Sin lugar a duda, el título de un libro indica, de alguna manera, lo que el autor se propuso al escribirlo. Siguiendo esta pauta, he aquí los títulos de los autores emblemáticos españoles. Nos darán la primera pista para dilucidar las características que los definen:

Horozco y Covarrubias: *Emblemas morales.*
Sebastián de Covarrubias: *Emblemas morales.*
Juan de Borja: *Empresas morales.*
Hernando de Soto: *Emblemas moralizadas.*

[16] G. LEDDA: *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna.* Pisa, 1970, p. 23.

Juan Francisco de Villava: *Empresas espirituales y morales.*
Pérez de Herrera: *Proverbios morales adornados con trece emblemas.*
F. Núñez de Cepeda: *Idea del Buen Pastor... representada en Empresas Sacras...*
Francisco Guzmán: *Triumphos morales.*

Si exceptuamos a Saavedra Fajardo y a Solórzano, quienes pretenden dar a sus emblemas un carácter de enseñanza exclusivo para el buen gobierno de los príncipes o gobernantes en general y que, en consecuencia, califican a sus emblemas de «políticos», el resto de autores arriba citados componen emblemas «*morales*». Casi diríamos que la insistencia en el aspecto moral es, de acuerdo con los títulos, lo único que sobresale. La intencionalidad parece ser más bien religiosa y está basada en la filosofía o teología medieval de la «divinización». La realidad tiene carácter teocéntrico, ha de girar en torno a Dios. Y lo que al parecer no está dentro de este círculo ha de ser atraído a él o incluso forzado a entrar en él. En el fondo se trata del mismo problema que el de la salvación, sólo que a diferente plano. Villava, autor apasionadamente comprometido en la extirpación de la herejía de los alumbrados y digno exponente de la inquisición en su faceta más extremista, comenta en el prólogo:

> «Poniéndome una vez a mirar la galana invención de las Empresas, de que tanto an usado y usan estrangeros, comencè a dar traças en mi pensamiento, en que manera podria hazerles servir a la Christiana piedad, por ser todas las que hasta este tiempo se an estampado con diferente fin. (...) Porque siempre me pareció zelo piadoso, y digno de ingenios virtuosos, el de los que qualesquier invenciones, que se ha usurpado el mundo tyranicamente para su servizio, las procura reduzir a la obediencia de su dueño que es Dios: que este ha de ser el fin y blanco de nuestras obras (...) donde por nuestra desventura sudan oy en dia tantos y tan floridos ingenios de nuestra España, que sin duda pone lastima y dolor ver habilidades del Cielo tan metidas en la tierra, que pudieran con su industria mejor empleada, dar a Dios gruessos y admirables frutos. (...) Tomado àn algunos esta empresa, bolviendo los versos humanos en divinos, trocando la materia, y guardando la composición, aunque si el no salir tan agudos y aceptos nazca de no acudir nuestro entendimiento con tan presto y acertado buelo, a las cosas del espíritu, como a las de la carne; ...» [17].

El padre Francisco Núñez de Cepeda añade igualmente:

> «... y porque sus principales avisos son trasladados de la Divina Escritura, Santos Padres y Doctores de la Iglesia: no desdeñe por eso el buen sentir de los autores profanos, que siendo nuestra Catholica religion universal maestra de la verdad, tiene derecho sobre todas las verdades. Dondequiera que las encuentre las puede echar la mano como propias, y sacarlas del poder de los Philosophos Gentiles, que las tienen aprisionadas entre las espinas de sus errores» [18].

Estos dos testimonios son los más claros respecto a la confesión de los motivos que originan la intencionalidad de los autores emblemáticos españoles. Lo que Alciato había concebido en un principio, junto con el grabador Breuil, se ha adaptado en España a una línea bien determinada y predominante. Esta línea, no obstante, se da con variantes. Lo comprobaremos al estudiar cada autor en particular con mayor detalle. Si hablo de predominio es porque quienes compusieron emblemas fueron en su mayoría eclesiásticos (jesuitas en gran parte) y todos se acomodan a la misma norma de conducta «divinizadora de lo terreno» con fines de predicación y divulgación de los principios morales cristianos.

Los augurios de los primeros traductores y comentaristas de Alciato tomaron nuevos rumbos [19]. No resulta fácil estruc-

---

[17] J. F. DE VILLAVA: *Empresas morales.* Baeça, 1613. «Prólogo.»
[18] *Idea del Buen Pastor...* León, 1682. «Prólogo.»
[19] Compara, por ejemplo, este comentario del impresor de Daza Pinciano: «Vi quanto servizio os podia hazer en embiaros libros estampados no solamente de impression galana pero aun de correccion muy escogida. Lo qual no solo pienso serà agradable a aquellos que con curiosidad buscan cosas nuevas, mas aun serà gran ayuda à las letras que agora como un nuevo rocio refrescadas por retratos vivos

turar y separar con precisión, con la precisión científica de hoy, diríamos, esos nuevos rumbos. El Barroco y sus expresiones culturales son muy complejas. De igual manera, los libros de emblemas reúnen en sí una gran amalgama de elementos que, arrancando del jeroglífico egipcio y recogiendo residuos de la mitología griega, de las historias de hazañas, aventuras y dragones, así como de los bestiarios y herbarios de la Edad Media, desembocaron en la atormentada vitalidad de los siglos XVI y XVII.

La exposición moralizadora de los libros de emblemas no ofrece un tratado de moral católica, como es de suponer, sino más bien un «conglomerado» en el cual abundan y predominan los citados aspectos. Incluso los autores que pretenden hacer un tratado de este tipo, como Solórzano en el campo de la política o el padre Núñez de Cepeda, están muy lejos de alcanzarlo.

Pero prefiero dejar hablar a algunos de los autores, quienes en los prólogos suelen exponer sus propósitos. A través de estas citas quedará más claro lo que precede:

Horozco y Covarrubias, arcediano de Cuéllar, comenta:

> «Serà bien empleado el trabajo que de mi parte se hubiere puesto en el presente libro, juntando algunas reglas y avisos morales, para el común provecho de todos, en que hallaran para diferentes negocios consejo, y para sus cuydados y pesadumbres algun consuelo, por ser mucho de lo que se escribe, enseñando del mismo trabajo y tribulación en que se han de exercitar los buenos y los que dessearen serlo...»
> «... aviendonos ayudado no solo de la facultad propia de los canones y leyes en que desde los primeros años trabaje, mas tambien de las otras en que procure deprender algo, y en especial de la Sagrada Theologia...»
> «... Y porque de todas las letras, solas aquellas que enseñan las verdades y el camino de la virtud se deven dezir letras, les dieron el nombre de sagradas, a imitación de las cuales se han introducido las que en el presente libro llamamos emblemas» [20].

que allà vienen, vemos que en esos reynos florecen.» En «Prólogo del Impressor».

[20] *Emblemas Morales.* Segovia, 1591, pp. 5 y ss.

Me he alargado un poco más en Horozco y Covarrubias, porque es el único autor español que hace preceder sus emblemas de una especie de tratado al estilo de los que otros eruditos europeos habían ya realizado, si bien en él no se aporta nada realmente original. Su valor es, por lo demás, igualmente escaso.

Sebastián de Covarrubias, de espíritu más sencillo, considera los emblemas como algo más serio:

> «... halleme con solo un quaderno de las niñerias de mi moçedad, y assi procurè ocupar algunas horas ociosas en cosa de mas consideracion: y pareciome serian a proposito unas emblemas morales» [21].

Daza Pinciano realizó, según él mismo nos confiesa, diversas traducciones y trabajos sobre los emblemas de Alciato. La traducción al español de los mismos no se cifra en comentarios, sino en simple traducción, excluyendo, por tanto, una aportación moralizadora personal. Sin embargo, tal intencionalidad está presente en él, a juzgar por lo que nos confiesa:

> «Procure emplear mi moçedad en aquellas cosas que no solamente fuessen a'l gusto de los que las leyessen agradables, però para qualquiera consciencia provechosas. Porque como dize aquel. Todo loor mereçio el que mezclò lo provechoso con lo dulçe, y con esta intencion los dias passados compusse las enarraciones latinas sobre estos mesmos Emblemas de Alciato, las quales a V. M. dirigi estando yo en esta corte de España, porque via que era una obra la qual por la mucha variedad de las cosas antiguas que en ellas a cada passo se offreçen no podia ser sino agradable, y ansi mesmo porser casi toda de cosas morales, provechosa» [22].

Los autores emblemáticos sobre temas de «política» se ciñen a una intencionalidad más precisa: enseñar a los príncipes o gobernantes. El matiz religioso no se da en ellos con tanta insistencia, a excepción de lo que la doctrina imponía

[21] *Emblemas morales.* Madrid, 1610, «Prólogo al Duque de Lerma».
[22] Carta de Bernardino Daza al Illustre señor Juan Vázquez de Molin, en «Dedicatoria».

sobre el tema: autoridad del rey dimanada directamente de Dios, leyes humanas sometidas a las divinas y eclesiásticas, providencia de Dios respecto a los reyes católicos, etc. Claro que esta «excepción» a la que me he referido, ocupa un capítulo muy largo y desempeña un papel fundamental dentro del conjunto; en definitiva, le hace adquirir un carácter didáctico, si bien no tan matizado de religión:

> «Quae quidem Iussio, sive exhortatio, ita mihi pia, gravis, et prudens visa fuit, Omniumque fere Documentorum locupleti penu referta, quae ad rectam, & Christianam cuiuslibet Regni administrationem conducere possuit, ut statim calamum sumserim, ad eam extollendam, iustisque Encomijs & commentarijs ornamdam; simulque omnibus ostendendum, quam sit certum, ut cor, ita & Labia Regum in manu Domini esse...»

Solórzano ha utilizado los ejemplos emblemáticos de su libro:

> «distinctis similitudinibus, exempliis, & figuris... congruijsque Epigrammatis et copiosis commentarijs illustrata»

para que quien desee ser de tal manera sepa a qué atenerse:

> «quid facere is, qui talis esse desiderat? quid contrafugere debeat, non solum per aures demitterent, sed quodammodo etiam ab oculos ponerent, atque adeo potentius, & efficacius in eiusdem Animum penetrarent ut in commune bonum se illis instruere, iuvareque posset» [23].

La enumeración de testimonios se multiplicaría siguiendo los comentarios y prólogos de los demás autores. Mas sírvannos los que anteceden como indicadores con el fin de no acumular innecesariamente ideas que se repiten continuamente en uno y otro.

La heráldica está estrechamente unida a la emblemática. En su lugar hablé de las relaciones íntimas que existen entre ambas. También ha existido una ciencia del blasón (que no se ha de confundir con los tratados de emblemas). Dada esta

[23] I. Solórzano Pereyra: *Emblemata regiopolitica*, 1651, «Prólogo».

íntima relación mutua, no es de extrañar que la finalidad de ambos procederes gráficos y pictóricos se entrecruce. Permítaseme aportar un ejemplo que precise las afinidades:

> «Y es que, bien mirado, y conforme yo he hecho ver en cada correspondiente lugar, en el abreviado dibujo, ò en la pequeña *pintûra* de un *Escudo* de *Armas* no hay ni *punto* ni *linea* que no tenga respectivamente un *significado propio* o su *emphasis*, ni *esmaltes*, ni *colores*, ni *figûras* (mysteriosos signos de la Nobleza) que no symbolizen las virtudes Theologales, y morales...» [24].

El hecho de que predomine la intencionalidad moralizadora no es un hecho privativo de la emblemática española. En Alemania, Francia, Italia, Inglaterra... tenemos ejemplos semejantes. No se ha de olvidar, además, que los emblemas, a pesar de los matices que en cada nación adoptaron, participan de unas fuentes y características comunes muy marcadas, especialmente en la estructuración de los mismos. Los factores culturales de cada país les hicieron adoptar esos matices diferenciadores y peculiares.

En España la mayoría de autores son sacerdotes. Sus escritos responden a un proceso sencillo: los emblemas se habían puesto de moda. Se celebraban justas poéticas en las cuales se concedían premios a las mejores poesías compuestas a raíz de un emblema, un cuadro, una pintura.

Es posible aportar numerosos ejemplos sobre este particular. Leemos en una *Relación* escrita en Segovia en 1610:

> «A las tres de la tarde salio la congregación que ay en este Collegio de gente ordinaria con una máscara lucidisima y costosa y de mucha variedad el intento de la cual fue este. Sacar los .9. de la Fama, cuyos nombres y hechos se entienden por el mundo, y assi salia el mundo repartido en sus quatro partes Europa, Asia, Africa, America. Tras estos salian los .9. compañeros con nuestro S. P^e^ Ignacio cuya fama y hechos no menos se entendieron por el mismo mundo que los de

[24] Gifreu de Palma: *Maniobra / para la pintura del honor / Primera Parte.* Bibl. Univ. de Barcelona, manuscrito 436.

los .9. arriba dichos; pero por eso .10., uno mas que los otros, decía una letra:

Uno mas y mas famosos
Ignacio con sus nueve valerosos.

El intento es este.

Contando en particular los trages, orden, motes o letras que llevaban, era en esta forma. Salia primero la fama con una trompeta como lo pinta Virgilio: luego salian los .3. famosos gentiles Hector, Alejandro y Cesar medio armados en lo demas muy biçarros en sus cavallos con sus lacayos y pages y una darça todo acomodado á los trajes de aquel tiempo. Hector llevava por insignia un elefante herido con el cuerno del Rinoceronte por el vientre y un hieroglifico que pone Pier... para significar una victoria en la qual el mas fuerte queda vencido del menos fuerte por industria y maña. La letra decia:

Fui la gloria de Troya,
Venciome Achiles, y si no venciera,
Aunque asi se llamara no lo fuera.

Alexandro llevaba el mundo, y cabe él otros de quien desseo hacerse señor, diziendole un filosofo que avia otros muchos mas mundos que este, y suspiro y dixo. Ay de mi! que aun no soy señor de uno. La letra

Aunque es grande el mundo, es poco
Para un grande loco.

Otras muchas letras, hieroglificos y motes llevaban y davan en papeles que no los he podido recoger. Entre otras, decian dos redondillas. (En el margen dice, y con razón: «Decima es esta».)

Quatro partes ves del mundo
sobre quien el sol se mueve
y a dó de Ignacio y sus nueve
llegó el valor sin segundo.
Y si llegar al profundo
servicio divino fuera,
Tierra, agua y ayre rompiera
su valor por entrar dentro
y enarbolar en el centro
de Jesus la real bandera...» [25].

He sido un poco más prolijo y extenso en la cita para poder apreciar mejor el proceder utilizado en estas fiestas y cómo los «hieroglificos, motes y letras» formaban parte integrante de las mismas.

Los testimonios se multiplicarían de manera verdaderamente asombrosa. Juan Martínez titula una de sus relaciones en 1559: «*Relacion de las exequias que la muy insigne ciudad de Çaragoça á celebrado por el Rey Don Philipe nuestro Señor I deste nombre: dilatada con varias cosas de antiguedad y curiosidad...*

Con el certamen que la Universidad propuso los Versos, Letras y Geroglificos que se hizieron y una relacion de la enfermedad y muerte de su Magestad y el Sermon de dichas exequias, Zaragoza, Lorenço de Robla, 1599» [26].

Las canonizaciones de santos ofrecían una ocasión singular para el «contraste» de ingenios: «*Poetica palestra y literal certamen, donde desafiando los unos Valientes Ingenios, lograran en metricos combates con el socorro divino de las musas, bulliciosa municion de Helicona, sino todos del Laurel del premio, la gloria todos de tan gustosa lid...*» (Canonización de Santo Tomás de Villanueva en el convento de San Agustín de Córdoba) [27].

Con ocasión del traslado de los Santos Justo y Pastor, se utilizaron también emblemas y motivos emblemáticos en cuya composición intervinieron eruditos tan conocidos como Francisco Sánchez de las Brozas, quien ya había dado sobrada prueba de su conocimiento del género comentando los emblemas de Alciato [28].

[25] J. ALENDA Y MIRA: *Relaciones de Solemnidades y Fiestas públicas de España.* Madrid, 1903, pp. 150-151. Aquí se encontrará una fuente inagotable de ejemplos semejantes.

[26] J. SIMÓN DÍAZ: *Indice de Justas Poéticas.* Madrid, 1962 (ordenada por autores).

[27] Ibídem, número 22.

[28] Ibídem: A. DE MORALES: *La vida, el Martyrio, la incion, las grandezas y las traslaciones de los gloriosos niños Martyres S. Justo y Pastor.* Alcalá, Andres de Angulo, 1568.

Que incluso el Brocense, de cuya seriedad científica no cabe dudar, participase en tales lides, nos demuestra una vez más hasta qué punto se había popularizado un arte. La gente «leía» con facilidad los dibujos: las enseñanzas afluían a su mente y se conservaban en ella con mucha facilidad a través de las expresiones simbólicas.

A los mismos soberanos, a los príncipes y poderosos les agradaban tales dibujos y alegorizaciones. En la relación de la «*entrada de la Archiduquesa Margarita en la ciudad de Ferrara y su desposorio con el Ser^mo^ Archiduque Alberto.* (...) *jueves, 12 Noviembre 1598... Se describe la carrera que llevavan, los adornos, emblemas e inscripciones, asi como el entusiasmo con que fue recibida la regia familia*» [29].

Además de estar de moda, el emblema es atractivo merced al dibujo. El ser atractivo le convierte en medio adecuado para transmitir un mensaje, sea éste del orden que sea.

Que en España gran parte de autores sean eclesiásticos es ya muy revelador: el sentido artístico queda relegado al afán didáctico, catequético. Villava escribía en su prólogo, dando así testimonio directo, lo que él pretendía con su libro de empresas:

> «... y estas empressas solo se fundan en un simil de naturaleza, o arte, o historia, o antigüedad, de manera que tienen su apoyo y fundamento en la existencia de la verdad, lo que no tienen las emblemas, que las mas se fundan en libres imaginaciones, como son las que con mucha elegancia hizo don Juan Horozco y Covarrubias Obispo de Surgento, poniendo un arbol sobre una calavera, y una calavera sobre un arbol, para significar que en la vida esta la muerte, y la muerte esta en la vida, lo cual sin duda es lícito, en las emblemas: pero no es caso puesto en alguna realidad, y yo he pretendido poner estos pensamientos en similes *que pueden servir a predicadores,* y por eso pongo los lugares de escriptura donde se pueden aplicar, si alguna vez vinieren a las manos» [30].

[29] ALENDA, p. 117.
[30] En «Prólogo» (f. 3v). El subrayado es mío.

La finalidad de Villava está en la mente y en el proceder de los demás autores y fue un fenómeno que se extendió, o mejor dicho, se dio igualmente en otros países, como en Alemania con Abraham a Santa Clara [31].

Era una consecuencia lógica para el ministerio sacerdotal. Los emblemas de Alciato, con un lema, un dibujo y un epigrama que dejaban mucho campo al enigma para que el lector descifrase en parte el significado encerrado en los versos, se orientaron hacia la claridad y el mensaje sencillo, basándose, por lo general, en comparaciones. A la vista de estas características cabe preguntarse si no se ha dado excesiva importancia, especialmente entre los estudiosos alemanes, al aspecto enigmático encerrado en los emblemas. La conexión con el jeroglífico, en lo que a las fuentes se refiere, no basta para justificar tal realidad «a priori». En la emblemática española no es posible hablar de «enigma» a no ser en términos muy restringidos.

Aparece, además, un factor que acaba generalizándose: el comentario. Los emblemas son un motivo o un pretexto para extenderse luego en un largo excurso en el que el autor aprovecha para exponer sus doctrinas. Horozco y Covarrubias empleará, al menos, una página; Solórzano alcanzará hasta 10 páginas; el padre Núñez de Cepeda se extenderá, en ocasiones, en discursos de 30 páginas, y Villava escribirá todo un libro para comentar pormenorizadamente su primera empresa. Así el emblema viene a cumplir las funciones de 'portada' de un tratado, especialmente en el siglo XVII. Cepeda «reparte en empresas estos avisos» porque «me parecia seria su lición mas util, quanto mas divertida» y «no escribe lisonjas sino remedios». Se trata, pues, de un «anzuelo»; pero el uso del mismo no es en manera alguna criticable, ya que está avalado por la mejor de las autoridades:

> «No temo parezca menos grave el asunto de Empresas, a quien considere que la Sabiduría eterna se valio de ellas en sus sermones: con la higuera significô la cercania del juicio (?) con la velocidad del rayo su venida; por la sal, por la antorcha en el calendero, por la ciudad sobre el monte

[31] *Hui und Pfui der Welt.* Würzburg, 1710.

imtimô su obligación à los Apostoles, de sobresalir como maestros de el mundo...» [32].

En la emblemática se da una evolución, o quizá una desviación de los puntos de mira buscados en un principio. No es razón de preguntarse si tal evolución o adaptación es correcta o no; se trató de algo que respondió a las necesidades, reales o ficticias, de aquellos siglos en las circunstancias concretas de cada país.

C) Alciato y España

Ya traté anteriormente de la presencia de Alciato en España: sus traducciones, sus comentarios... En las páginas que siguen me propongo delinear las diferencias más sobresalientes entre los emblemas de Alciato y los libros de emblemas españoles. Ha de preceder una aclaración: los autores españoles presentan también diferencias, en algunos de ellos bastante importantes. Al hablar aquí de emblemática española, por tanto, me refiero a las características más prominentes y generalizadas de la misma.

No es posible enjuiciar a Alciato en unas pocas líneas. Su primera edición de emblemas fue, además, un trabajo conjunto con el grabador Breuil; fue este último quien vio la conveniencia de añadir los dibujos a los versos que Alciato le presentó, inspirados (si no calcados) en los apophthegmas griegos. El aspecto didáctico no está ausente; los epigramas suelen acabar en máximas de «buen vivir» o en consejos morales para la vida del hombre; siempre existe un paralelo en la vida humana: «Y tú, Procne, ¿por qué temes la muerte si incluso el pájaro expone su vida para salvar la de sus crías recién nacidas?» [33]. Precisamente esta transcripción paralelística para el hombre llegará a constituir una característica permanente del emblema. Pero en Alciato este aspecto didáctico no está acentuado con énfasis especial. Creo que aquí se ha de buscar la diferencia fundamental entre él y los autores españoles.

[32] En prólogo «Al que leire».
[33] A. ALCIATI: *Emblematum Libellus.* Paris, 1542, emblema 44.

El arte de Alciato reside en el equilibrio entre las tres partes del emblema, es decir, lema, dibujo y epigrama: la lección provechosa o didáctica está *subordinada* a ese conjunto y en función del mismo.

He aquí un ejemplo al cual hice referencia unas líneas más arriba (cfr. nota 33):

Lema: *Amor filiorum*
Dibujo: Una paloma en su nido, sobre un árbol
Epigrama:
Ante diem vernam boreali cana palumbes (1)
Frigore nidificat, praecoqua & ova fovet (2)
Mollius & pulli ut iaceant sibi vellicat alas (3)
Queis nuda hyberno deficit ipsa gelu (4)
Ecquid Colchi pudet, vel te Procne improba mortem (5)
Cum volucris propriae prolis amore subit? (6)

El lema ya nos indica el tema general sobre el cual trata el conjunto. Esa es la función del mismo en todos los emblemas: constituye un resumen introductorio, a la manera del título de un artículo o de un libro.

El dibujo cumple la misión especificada en el epigrama.

El epigrama, a su vez, consta de dos partes bien delineadas: los versos 1, 2, 3 y 4 describen el dibujo y aclaran la acción a la cual se refieren. Los versos 5 y 6 establecen un paralelismo entre la acción del pájaro y la conducta humana; supuesto que el hombre ha de superar a cualquier otro animal en sus actuaciones, es preciso que este proceder de la paloma le empuje a obrar, al menos, de manera semejante. Esta estructura se repite con ligeras variantes, debidas muchas de ellas a la diferencia en el número de versos, en los emblemas de Alciato.

Hernando de Soto es, con toda seguridad, quien más se

acerca a la estructura de los emblemas de Alciato. He aquí otro ejemplo suyo:

Lema:	*El falso amigo fingido*	
Dibujo:	Una jaula con un pájaro encerrado. A ella acuden otros pájaros.	
Epigrama:	Al reclamar engañoso	(1)
	De enxaulado paxarillo	(2)
	Baxa el libre simplecillo	(3)
	A su carcel presuroso	(4)
	Alli preso, alli perdido	(5)
	Muestra con simplicidad	(6)
	Qual es la falsa amistad	(7)
	Del falso amigo fingido [34].	(8)

Tanto el lema como el dibujo desempeñan la misma función que en el emblema anteriormente citado de Alciato. El epigrama señala en los versos 1, 2, 3 y 4 lo que el dibujo quiere dar a entender. El verso 5 describe los resultados de la acción y sirve de transición para los versos 6, 7 y 8, donde se apunta a una lección práctica: el engaño del pajarillo ha de ponernos sobreaviso siempre que tratemos con amigos, o mejor dicho, con amigos que pueden ser «fingidos».

Solórzano sigue un camino similar, en el aspecto estructural:

Vis divina pilam ludens iaculatur ab alto,	(1)
Et salit, & resilit: tollitur, atque cadit	(2)
Tolleris in Coelum, Princeps, cave culmina praeceps	(3)
Divinis manibus si es pila, ludus eris.	(4)

En los versos 1 y 2 se expone el significado del dibujo. En los versos 3 y 4 se apunta la lección que el príncipe ha de aprender de tal proceder [35].

Tal distribución estructural (nótese bien que de momento

[34] *Emblemas morales.* Madrid, 1599, fol. 69.
[35] Fol. 22ª.

me refiero exclusivamente a la estructura del emblema) ya desaparece en Horozco y Covarrubias. Veámoslo:

Lema:	*Afluenter et sine improperio*	
Dibujo:	El sol luciendo sobre los campos	
Epigrama:	El que un bien recibido no agradece	(1)
	da muestras de no averle merecido,	(2)
	mas aquel que le estima y engrandece	(3)
	y se ha mostrado siempre conocido	(4)
	en voluntad y obras no merece	(5)
	que el bienhechor se muestre arrepentido:	(6)
	Bendito el que da solo, porque quiere	(7)
	y dando a manos llenas no cayere.	(8)

Horozco no hace referencia al dibujo, sino indirectamente en el verso 7. Notemos cómo empieza ya desde el verso 1: «El que un bien recibido no agradece». Desde el primer momento refleja la idea que le preocupa o que le interesa comunicar y la sigue manteniendo a lo largo de todo el epigrama. El dibujo ha sido para él un adorno que piensa atraerá al lector, pero sin cumplir una función específica en la explicación que él mismo da en el epigrama. La verdadera explicación la dará posteriormente, en el largo comentario en prosa que a continuación sigue [36].

Naturalmente, dicho comentario, dada su amplitud, es capaz de rellenar cualquier laguna en lo que a la explicación del cuadro se refiere. Sebastián de Covarrubias y Villava siguen procederes análogos. Los demás autores suelen prescindir incluso del epigrama, cifrándose únicamente en la explicación-comentario, en prosa. La eliminación del epigrama en verso parece un proceso natural desde el momento en que (probablemente debido a la influencia ejercida por los comentaristas de Alciato, que explicaban el emblema extensamente) los autores creyeron necesario añadir ellos mismos la explicación de lo que querían significar en el emblema estrictamente hablando (lema, cuadro, epigrama). Con tal comentario, el epigrama resultaba

[36] Emblema 27, fol. 162.

totalmente inútil a efectos prácticos y aquellos que no pretendían hacer arte, sino enseñar, prefirieron conservar el dibujo como adorno introductorio y atractivo y de él pasar inmediatamente a la explanación. Así, Núñez de Cepeda, Pérez de Herrera, Francisco Guzmán, Saavedra Fajardo, Fernández de Heredia, P. de Bivero...

Las diferencias con Alciato se cifran, pues, en una estructura diferente en el epigrama. Mas dicha diferencia estructural ya estaba marcada por finalidades un tanto diversas: el predominio del aspecto moralizador y apostólico-catequético. Esta última orientación de fondo fue la que originó el cambio de estructura al que acabo de aludir. No se trata de un círculo «vicioso», sino de una consecuencia lógica que nace de un proceder concreto y determinado en vistas a la consecución de unas metas didácticas.

Varios de los que se han dedicado a estudiar con atención la enorme variedad y cantidad de libros emblemáticos se han preguntado por el grado de originalidad del creador del género. El hecho de que Alciato fuese reconocido en su tiempo como «Pater emblematum» no es suficiente, a la luz de las investigaciones realizadas hoy día, para estar de acuerdo con tal denominación. Sabemos que el material utilizado por Alciato no fue original, sino más bien fruto de una recopilación, método muy frecuente en la Edad Media y el Barroco. Pero en cualquier eventualidad, nadie puede negar que Alciato «fundió», en lo que dio en llamarse emblemas, algo que catalizó el interés general y que, por tanto, respondía a una necesidad o al menos a un deseo. Es decir, en cierta medida, fue un autor original.

La mayoría de los autores españoles no son acreedores de un tal título.

> «Porque siempre me parecio zelo piadoso, y digno de ingenios virtuosos, el de los qualesquier invenciones, que se ha usurpado el mundo tyranicamente para su servizio, las procura reduzir a la obediencia de su dueño que es Dios...» [37].

[37] F. DE VILLAVA: *Op. cit.*, «Prólogo».

No me atrevería a afirmar, con tanta seguridad como lo hace G. Ledda [38], que esa falta de originalidad se debe a la razón apuntada en el texto aducido de Villava, es decir, a que los emblematistas son como poetas «divinizadores» y, como tales, elaboradores y colaboradores, pero no artistas. No creo que a excepción de Hernando de Soto se pueda aplicar la palabra «poeta» a ningún autor de emblemas español; no lo permite la calidad de los versos que escriben. Por lo demás, las características del poeta *divinizador* están enraizadas en fuentes mucho más profundas y fundamentales: la concepción teológica del mundo propia del Medievo. Según dicha concepción, todo lo creado y lo material ha de estar en función del creador. Dado que el creador es el Dios cristiano, el cristianismo y sus seguidores tienen derecho (y se sienten con la obligación) a utilizarlo todo para cumplir los supuestos fines divinos.

Los autores de emblemas se valen de todo el material que ha llegado a sus manos, desde la poesía más culta hasta el refrán más tosco, sin olvidar la amplia gama de anécdotas, dichos y fábulas que corrían entre la gente, aún sujeta a las limitaciones y consiguientes tergiversaciones impuestas por la comunicación predominantemente oral.

Por otra parte, los escritores de emblemas no son de la suficiente talla artística para recrear ese material dándole un nuevo sello, un nuevo valor. Se limitan a usar de él «en bruto» amalgamándolo como mejor pueden y ofreciéndolo así al público. No es la posición del hombre que se sobrepone y está por encima del material que utiliza, adaptándolo conscientemente a las necesidades del oyente: en este caso habría de darse un mayor grado de originalidad. La mayoría de autores españoles no superan el valor de aquello de que se sirven; son simples transmisiones de algo y que apenas si trastocan lo que por ellos pasa.

Por las razones que anteceden, opino que el estudio de los libros de emblemas no es un trabajo que conducirá al descubrimiento de genios literarios. Nos mostrará, sin embargo, algo muy importante: la manera de pensar, la «culturalización» de la mayor parte de la gente de esos siglos, sus creencias, los

[38] *Contributo...* Pisa, 1970, p. 50.

fundamentos de su conducta, su moral, sus aspiraciones, cómo se les adoctrinaba y enseñaba. Los emblemistas, en efecto, viven con la gente (párrocos, arcedianos...) a un nivel vulgar y ordinario y lo que escriben está dirigido a ellos. Al afán catequético y didáctico están supeditados todos los demás fines. Importa fundamentalmente «ganar las almas para Dios». Los posibles valores artísticos del emblema se han desviado hacia los intereses utilitaristas de la panegírica eclesiástica.

D) Autores de emblemas en España

Como ya dije anteriormente, no es justo encuadrar a todos los autores españoles dentro de un marco de características idénticas. Hasta ahora he pretendido delinear solamente las orientaciones generales. En las páginas que siguen procuraré estudiar a cada autor en particular. En cualquier caso, no creo que se pueda hablar de notas contradictorias, sino más bien de notas complementarias contenidas dentro de una amplia panorámica general de tonos difusos, sí, pero similares.

Seguiré un orden cronológico. La división por grupos, atendiendo a los rasgos que más acercan unos a otros, crearía diversos problemas debido a la complejidad que presentan todos los libros de emblemas.

1. Juan de Borja

Hijo de Francisco de Borja, jesuita posteriormente canonizado, pertenecía a una familia noble y aristocrática. Nació en Belpuche de Cataluña en 1533. «Aviendo sido Embaxador del Rey don Felipe en el Reino de Portugal y acerca del Emperador Maximiliano en Alemania, fue Mayordomo Mayor de la Emperatriz doña Maria, hermana del mismo Rey don Felipe, y despues de la Reina doña Margarita de Austria, muger de Felipe II» [39].

Conviene tener en mente dónde y cómo transcurrió su

[39] J. E. Nieremberg: *Vida del Santo Padre y Gran Siervo de Dios el B. Francisco de Borja.* Madrid, 1644.

juventud, en el palacio de Gandía, que su padre había transformado en una «casa de religión» en la que los «libros y las disciplinas» habían sustituido a «los naipes, dados, libros vanos y deshonestos», y donde los cilicios y disciplinas abundaban debajo de los colchones y almohadas de los criados. Estos hacían uso de tales medios de mortificación movidos por el ejemplo aleccionador de su amo y señor [40].

No es de extrañar que esta manera de proceder haya quedado grabada profundamente en el hijo, Juan de Borja. Este, por otra parte, tuvo acceso a una cultura cuidada, aunque con toda probabilidad, restringida a los libros seleccionados por su devoto padre y con escaso acceso a aquellas otras ciencias que le pudiesen apartar de los caminos de la religión. No es preciso exagerar, sin embargo, la influencia que esta clase de formación ejerció en la orientación de su obra de emblemas, puesto que posteriormente realizó una serie de viajes que pudieron independizarle del pasado. Pero no cabe duda de que lo aprendido en su niñez está de algún modo presente en su obra.

Su primera recopilación de emblemas apareció en Praga, en 1581, siendo embajador ante el emperador Rodolfo II [41]. No fue excesivamente desafortunado en el éxito, pues en 1680 se hizo una segunda edición en Bruselas y, posteriormente, dos traducciones de su obra, una al latín (1697) y otra al alemán (1698) [42].

Borja ya no se ajusta a los elementos propios de un emblema. Quizá por esa razón hable de «Empresas». Sus dibujos incluyen, dentro de cada uno de ellos, un lema o motto, pero no van seguidos del correspondiente epigrama. En su lugar, el autor hace un comentario en prosa y en español. Puesto que

[40] Nieremberg: *Op. cit.*, p. 74.

[41] *Empresas Morales a la S.C.R.M. del Rey don Phelipe, Nuestro Señor, dirigidas por Don Juan de Borja de su Consejo y su Embaxador cerca la M. Caesarea del Emperador Rodolpho II.* Praga, 1581.

[42] La edición de Bruselas está hecha a cargo de su nieto el arcediano Francisco de Borja.

Emblemata Moralia, scripta quondam hispanice a Johanne de Borja, latinitate autem donata a L.C.C.P. Berolini sumptibus Johann. M. Rudigeri, Ulrici Liepberti, 1697. *Moralische Sinnbilder*, G. F. Schaerffen, Berlin, 1698.

se trata del primer autor de emblemas en español, se han de destacar algunos puntos:

— No se ajusta al modelo de Alciato.
— No escribe en latín.
— Elabora los temas y propone otros nuevos.
— Da a su obra una orientación parcialista en vistas a una mejor enseñanza para el lector.

Sobresale ya desde el prólogo la independencia frente a lo hecho en el género:

> «Aunque las leyes, que han publicado algunos nuevos Authores, de la manera de hazer las Empresas, son tan rigurosas, como las han querido hazer; añadiendo unos, y quitando otros à su beneplacito; no por esto me pareciò, que obligavan à la observancia de ellas», pues ni «la authoridad ni la antigüedad de los Authores es tanta que dexarlos de seguir importe mucho» [43].

Borja se debe referir a la serie de tratadistas italianos renacentistas que habían elaborado tratados exactos y precisos sobre la composición de empresas. Aparentemente, al autor español no le interesa la forma y hace una «declaración de independencia»; declaración que, de todos modos, es bastante teórica, puesto que si repasamos su libro constatamos que los dibujos se ajustan —en líneas generales— a lo realizado por cualquier otro emblemista.

La mayor novedad reside en el comentario y, parcialmente, en la temática.

El comentario está, a su vez, motivado por una finalidad bien delineada en el prólogo:

> «Aprovechar en algo a los que las leyeren, por ser lo que se trata materia de buenas costumbres que, es lo que tanto nos importa» [44].

Con toda seguridad, ésa fue la razón que le motivó a comentar el grabado en español. No existe epigrama propiamente

[43] Prólogo «Al lector».
[44] Prólogo «Al lector».

dicho en poesía. Y este hecho aumenta la funcionalidad didáctica. La atención no se «distrae» en las posibles delicias de unos versos sonoros y sabrosos. En el primer autor de emblemas español ya se encierran las preocupaciones moralizadoras que proseguirán con mayor o menor fuerza en el resto de autores españoles.

La enseñanza que se pretende que aproveche a quien leyere no es de perfil humano. Participa de los rasgos que habían caracterizado su formación infantil y de las ideas pesimistas sobre la caducidad de todo lo terreno, propias del Barroco. El bien y la felicidad no se cifran en la honra y gloria mundana; por el contrario, son de corte ascético. La seriedad, mortificación religiosa, vanidad de lo terreno, caducidad de lo temporal, fugacidad del tiempo, orientación de la mente y obrar hacia la consecución de un cielo o morada eterna apenas si se hallan interrumpidas con detalles fundados en la sagacidad, la defensa propia y la cautela y prudencia meramente humanas.

Juan de Borja no clasifica sus pensamientos según un orden preestablecido por él mismo o por los autores que le habían precedido en el género. Le guía lo que él considera más importante: «aprovechar en algo al que las leyere».

Así, la mayoría de sus empresas comienzan no describiendo el dibujo (como solía ser norma), sino apuntando ya hacia la lección moral, el «aprovechar»:

«El premio y el castigo son dos partes principales...» [45].

> «Según es vario y mudable todo lo que en esta vida ay, mucho se angañàra el que pensàre, que los contentamientos han de ser perpetuos, ni tan poco, que los trabajos han de durar siempre» [46].
>
> «Sin duda es unos de alabar, y estimar, el que por su virtud, y valor da principio à su linaje...» [47].

La aclaración sobre el dibujo se intercala a lo largo del comentario, pero sin romper la continuidad del mismo. Con fre-

[45] P. 51 (siempre según edición de Bruselas, 1680).
[46] P. 117.
[47] P. 146.

cuencia se comentan ejemplos populares altamente aleccionadores para el lector. (El emblema 73 con la letra: «Quales los hize, tales los hago», que representa vasos de oro y barro.) Un instrumento de trabajo tan utilizado como el carro, le servirá para extraer una lección moral fácil de entender:

> «El diferir, y dilatar, poner en execución, lo que se ha de hazer, es la cosa mas dañosa, que puede haver, y de donde no suceden sino grandes daños (...) lo que se da a entender en esta Empresa del carro de dos exes, con la letra que dize en el primero, CRAS. *Que es mañana,* y en el segundo, HODIE, que es, *oy*. Y la Letra de la Empresa que dize, HODIE VIVE. Que quiere dezir, *Vive oy*. Porque assi como es impossible, que el que estuviere sobre el postrer exe, alcance al que està en el primero, porque siempre va delante; assi se debe vivir bien, oy, sin dexarlo para mañana, pues nunca el dia de oy alcançarà al de mañana» [48].

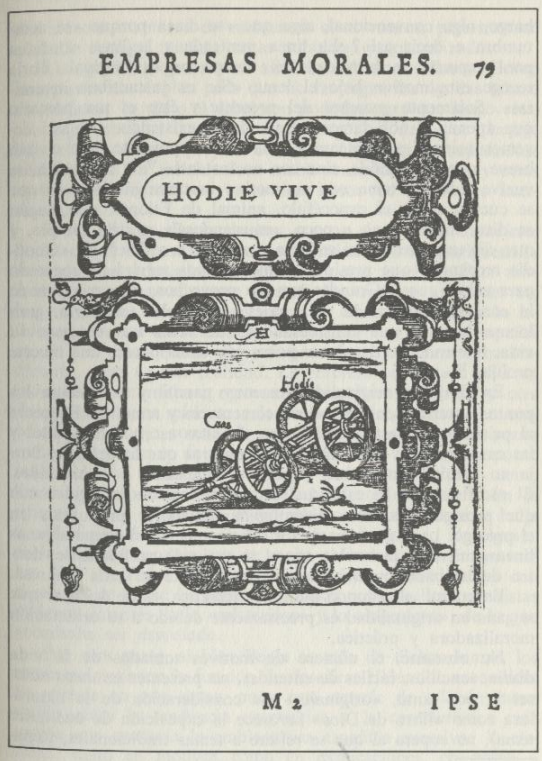
Para Juan de Borja, como para los teólogos medievales, las cosas tienen la virtud de orientar hacia Dios. La naturaleza no está ahí, puesta al azar, sino que el creador la ha ordenado convenientemente:

> «La inmensa bondad de Dios en ningún tiempo desamparò à los hombres, ni dexò de mostrar el camino, por donde le avian de buscar, y alcançar su conocimiento (...) y en todos los tiempos les diò lumbre natural, para que por ella pudiesen alcançar que avia Dios, y demas deste conocimiento les diò un Libro, que es el de las criaturas...» [49].

Basado en esta idea de la naturaleza «como un libro» (permítaseme recordar la insistencia con que se repite esta idea en los tratadistas medievales, según apunté en el capítulo dedicado al simbolismo medieval), Borja sigue una lógica concorde con ella. Y es quizá esto lo que le independiza en mayor medida de los temas utilizados por otros autores de emblemas.

El tiempo es una obsesión. ¿Hasta qué punto es, sin em-

[48] P. 79. Cfr. ilustración adjunta en p. 91. El motivo es en sí original, como varios más de Juan de Borja.
[49] P. 382.



JUAN DE BORJA: *Empresas Morales.* Bruselas, 1680.

bargo, algo convencional, algo que «se dice» porque «se acostumbra a decir así»? La línea punteada y la línea continua para expresar la brevedad del tiempo no es original. Borja recoge este motivo bajo el lema «Sic ex instantibus aeternitas». Solamente gozamos del presente y éste es tan precario que apenas si nos damos cuenta de su existencia; «y assi devemos asirnos, y abraçarnos con solo el presente, que es tan breve, que no se mide, sino con un instante» [50]. Y más adelante vuelve sobre el tema con un motivo bastante insólito: lo que se cuenta sobre el cynocéfalo, animal de Etiopía, que, según se dice, muere poco a poco, «muriendosele un dia un pie, y otro dia una mano, assi se le va acabando la vida» [51]. El «Quotidie morimur» que preside la empresa nos servirá de recuerdo para saber que: «Grandes son los provechos, que se sacan de la consideración de la vida, pues siendo ella tan corta, gran locura harà el que considerandolo de veras no refrenare su vida, haviendo de durar tan poco, que antes parece una muerte prolija» [51].

En Borja la originalidad es muy parcial y limitada a los puntos anteriormente notados: comentario y temática. Respecto al primero, ya destaqué el hecho de estar escrito en español y las características esenciales moralizadoras que lo definen; Borja no admite concesiones a posibles veleidades o banalidades. El ascetismo de su espiritualidad se refleja en la rigidez con que prosigue los fines didáctico-moralizadores propuestos en el prólogo. La exposición de los dibujos apenas si ocupa algunas líneas, mientras la lección moral se extiende prolijamente, dentro de la extensión máxima que se permite en cada empresa.

En cuanto al segundo punto, la temática, es de destacar que si gana en originalidad es precisamente debido a su orientación moralizadora y práctica.

No obstante, el número de motivos tomados de la vida diaria, sencillos, fáciles de entender, no presentes en otros autores y, por tanto, «originales» (la consideración de la naturaleza como «libro de Dios» favorece la exposición de cualquier tema), no supera al que se refiere a temas tradicionales, tomados de otros autores de emblemas o, al menos, presentes en ellos. Se recogen muchos temas populares y generalizados:

Las grullas («gruas») al atravesar el monte Tauro, llevan una piedra en el pico para que no las oigan las águilas (como en Alciato); la vid o el árbol son podados para que luego crezcan rejuvenecidos (también en Alciato); el árbol se desgaja bajo el peso de sus propias ramas, la hiedra crece sujetándose al tronco de un árbol y éste acaba secándose... éstos y otros motivos ya figuran en todos los libros de emblemas anteriores.

En el prólogo, Borja asegura que no sigue a los tratadistas de las empresas porque ni su «authoridad», ni su «antiguedad» es tanta que «dexarlos de seguir importe mucho». Esta afirmación ya nos prueba que conocía los tratados existentes sobre el género. Más aún: es clara en algunas empresas la influencia de esos tratadistas. En efecto, Borja es el autor español en el que más destaca el carácter enigmático. Parece contradictorio, pero es una realidad. La empresa comentada «Sic ex instantibus aeternitas», representa una línea continua y otra discontinua (para referirse a la brevedad del tiempo); en otra ocasión el dibujo consta de una circunferencia con su punto central; con ello se da a entender que «Dios es como el punto indivisible del centro del círculo, y todas las criaturas, como lineas que proceden del centro à la circunferencia» [52]. En la empresa 12 se dibuja una mano con un compás («Assi se halla la vida»); en la 29, una culebra enroscada («Todo lo traga»); en la 87, una candela que se acaba («Quanto mas breve, mas luz dà») ... Todos estos motivos están muy relacionados con el jeroglífico y con los temas utilizados por aquellos tratadistas italianos amantes de lo «misterioso» y lo «ingenioso», de lo que necesitaba ser *desvelado*.

Por otra parte, si bien Borja se vale de dichos temas, los comentarios tienen la función de descifrar el sentido escondido. Se aprecia en este autor, pues, una especie de eslabón intermedio entre la tendencia enigmática y la característica más propia que acuñaría la emblemática española sucesiva: la claridad, tanto en motivos como en explicaciones, en orden a

[50] P. 140.
[51] P. 390.
[52] Pp. 382-383.

un adoctrinamiento moral que no se prestase a equívocos. Borja, en cuanto actúa «de eslabón», viene a ser el primer punto de partida de la orientación tomada en España por los emblemas. Quizá quepa hablar en él de un intento de adaptar el material existente, privándolo de toda su frivolidad cortesana y mundana, a unos propósitos morales concordes con la ascética asimilada en la niñez y la seria e incluso adusta religiosidad ignaciana.

Se da en él una desproporción entre la imagen y la explicación. La primera es portadora de un símbolo que es preciso entender o descifrar; no es de características directamente didácticas. La segunda, por el contrario, es una explanación sencilla, hecha para mentes sencillas. Los últimos ejemplos citados y considerados como de carácter preferentemente enigmático dan fe de lo dicho.

2. Juan de Horozco y Covarrubias

Horozco escribió varios otros libros además de sus *Emblemas Morales*. Era hijo de Sebastián de Horozco y sobrino de Diego de Covarrubias, teólogo, filósofo y político, a la vez que profesor de derecho canónico en la universidad de Salamanca e importante colaborador en el Concilio de Trento. Su padre era conocido por su recopilación del cancionero y glosa de refranes. Tanto en su casa, pues, como en la de su tío don Diego, encontraría Juan de Horozco una de las mejores bibliotecas privadas en la cual tenía acceso a las obras de los clásicos (que luego citaría frecuentemente en sus emblemas) y de los autores contemporáneos.

Doctorado en teología, fue nombrado canónigo de la iglesia de Segovia, así como arcediano de Cuéllar. Estuvo luego algún tiempo en Agrigento (ocasión que al parecer aprovechó para traducir sus emblemas al latín) [53] y, después de haber resuelto

[53] *Emblemata Moralia Libri III*, ex hispana lingua latino carmine redditi a Sebastiano Bagolino, Agrigenti, 1601.
N. Antonio, en *Bibliotheca Hispana*. Roma, 1672, dice: *Emblemas Morales*, tribus libris: partim soluta, partim ligata oratione, Segoviae, 1591. Quae deinde Latine reditae simul cum Hispano authentico eddidit Agrigenti, 1601, 8.°.

favorablemente las acusaciones que contra él se habían formulado en Roma, fue nombrado obispo de Guadix [54].

Su libro de emblemas apareció en 1591 [55], poco después de que Juan de Borja hubiese publicado el suyo en Praga, pero casi con cuarenta años de retraso respecto a la traducción de Alciato realizada por Daza Pinciano. El lapso de tiempo es importante si lo comparamos con el transcurrido en Francia o en Italia, por ejemplo. Algunos de los rasgos típicos de los emblemas en sus primeros años, especialmente el referido al carácter de misterio y enigma contenido en los mismos, había disminuido considerablemente en favor de una mayor claridad con respecto al público. Se había pasado de un estadio de «juego de ingenios» a otro de «enseñanza moralizadora». Esta es la herencia que Horozco recibe, o, quizá más exactamente, desarrolla.

El libro de Horozco consta de tres partes. La primera, a modo de introducción (recomendada por su hermano Sebastián de Covarrubias en *Tesoro de la Lengua castellana o española*), ofrece, o al menos trata de ofrecer, un tratado sobre la emblemática: sus orígenes, en qué consisten los emblemas, las relaciones de éstos con el jeroglífico, con la heráldica, las empresas... El autor está familiarizado con los tratadistas italianos renacentistas y quizá también con los franceses. A continuación sigue una segunda parte (II) que consta de 50 emblemas con sus respectivos comentarios y otra tercera (III) con otros 50 emblemas también.

Horozco no es original, como en general ningún autor de emblemas: es esencialmente un imitador que recopila datos y procura adaptar lo recopilado con el fin de reunir «algunas reglas y avisos morales, para el común provecho de todos», pues, como decían los antiguos filósofos «servía de poco saber

[54] Amplia información sobre su vida en A. González Palencia: «Datos biográficos del Licenciado Sebastián de Covarrubias», *BRAE*, XII, 1925, pp. 39-72 y 217-245.
[55] *Emblemas Morales* de don Juan de Horozco y Covarrubias, arcediano de Cuéllar en la Santa Iglesia de Segovia. En Segovia por Juan de la Cuesta, 1591.

uno mucho del govierno de los cielos, y de las medidas de la tierra si en sus cosas no sabia medirse».

Como hombre que ha leído mucho, sigue un método estudiado y consciente, a juzgar por lo que indica en el prólogo:

> «Mas por estar advertido quanto suelen causar semejantes razones, me parecio ayudarlas del ingenio y la curiosidad para que mejor se oygan, y escogi esta manera de escribir sin proseguir materia, porque la variedad deleyte, y al que leyere poco o mucho le pueda aprovechar de algo el aver tomado en la mano el libro.»

Claro que se trata de un «método» particular: la falta de orden en la exposición: era lo normal en los libros de emblemas. No obstante, la curiosidad parece que no está ausente al decidirse a escribir su libro. Y es también su propósito el pasar y hacer pasar unos momentos agradables a sí mismo y a los demás. En este sentido dice en la dedicatoria:

> «Mas por averme dado a otros estudios por recreación y alivio de los demas, y entre otras cosas aver hecho este libro de Emblemas para mi contento, y aun consuelo en muchas ocasiones que se me han ofrecido de pesadumbre...» [56].

Estas palabras sugieren un transfondo que no aparece en el conjunto de la obra. En Horozco no es fácil que el lector encuentre un «pasatiempo», sino un aguijón constante que le mueva hacia la virtud y observancia de las normas cristianas. De todos modos, si se apoya en el proceder emblemático, no es sino por una razón funcional: porque el emblema constituye un vehículo apropiado de expresión y aproximación al lector más sencillo:

> «Pues con solo ver la figura de qualquier emblema se representa algo que sea de aviso y si passan adelante se gusta del concepto y lo que alli se significa, y mucho mas si se lee la declaración que se sigue...» [57].

[56] «Dedicatoria», p. 4.
[57] «Prólogo», p. 5.

Y en el prólogo al libro II vuelve a insistir sobre el mismo aspecto:

> «No sera fuera de proposito el aver juntado con lo que es doctrina moral y provechosa lo que es curiosidad, ordenada al gusto que combida a leer lo demas por estar tan estragado, y aun perdido el de muchos, que no solo es menester salsa y apetito sino engaño, para que piensen es una cosa y hallen otra.»

Horozco no hace sino atenerse a un proceder muy extendido y teológicamente fundamentado: todo sirve con tal de que conduzca a Dios:

> «Y en lo que es ayudarnos tanto de las historias prophanas y de los autores Gentiles, todo es siguiendo la verdad, que entre todas las gentes ha dado siempre muestra de sí, y donde quiera que se halle ha de ser amada y reverenciada.»

Este mismo pensamiento lo encontraremos posteriormente en Cepeda y, sobre todo, en Villava.

La misma razón mueve al autor a escribir en castellano y no en latín:

> «... Y menos en que no avia de ser en lengua vulgar el que escriviese este libro, lo qual no se escusava por averse escrito con intento que aprovechasse en particular a los de nuestra nación, pues seria justo ocuparse en buenas lecturas los que no saben mas que aquesta lengua...» [58].

A diferencia de la desproporción que encontrábamos en Juan de Borja entre el carácter enigmático del dibujo y la intención didáctica, en Horozco todo está orientado hacia la misma finalidad moralizadora: tanto el dibujo, como el epigrama y el comentario. En tal sentido, su obra está de acuerdo con lo que pretende en el prólogo:

> «Pues con solo ver la figura de qualquier emblema se representa algo que sea de aviso y si passan adelante gustan del concepto y lo que alli se significa...»

[58] «Al lector», p. 10.

El carácter simbólico de los grabados se hace servir a la misma función instrumental que el resto del emblema, principalmente, claro está, la «declaración». Que se hable de «concepto» no parece muy apropiado: en los emblemas queda poco por «significar», existe poco «misterio» incluso en aquel aspecto en que podrían de algún modo poseerlo: en la manera de presentar el dibujo.

Prosiguiendo el análisis del prólogo, notamos, con cierta extrañeza, un párrafo como el siguiente:

> «Y en lo que toca a este libro en particular serà razon que se advierta quanto convenia que se escriviessen en verso los emblemas por ser tan essencial dellas, que de otra manera no lo fueran, pues desde su origen y principio se ordenaron en versos para que se lea con mas gusto lo que se dixere en ellos...»

Y explica la razón de lo que precede:

> «No puede negarse que (los versos) dan espiritu a lo que se trata, y le ponen a vezes, pues no solo deleytan y enseñan, mas en estremo suelen mover haziendo los efectos de la musica verdadera» [59].

Horozco exagera al asegurar que los versos son «essencial» a los emblemas; mas quizá basa su afirmación en el proceder de Alciato.

Pero otro hecho llama la atención en las palabras últimamente citadas: Horozco «hace de poeta» porque así lo requieren los emblemas, y para que los fines propuestos en ellos surtan mejores efectos. No es el único caso; se encuentran muy pocos poetas verdaderos entre los autores de emblemas. Horozco tampoco es poeta. La poesía que nos llega es realmente pobre, tosca, incapaz de lograr los «efectos de música verdadera» de que nos habla. Lo único que Horozco logra es conservar la forma más generalizada en la composición emblemática: lema, pintura y epigrama en verso. Juan de Borja ya había prescindido del verso y se había limitado a un comentario en prosa, quizá con mejor criterio, aunque la perspectiva tal vez cambiase vista la realidad desde el punto de vista de aquellos siglos.

[59] Pp. 5 y ss.

He aquí cómo se versifica el emblema 2 (libro II), cuyo lema reza *Par est fortuna labori:*

> Quien quisiere medrar y pretendiere
> ser dichoso, no busque otros rodeos,
> siga el trabajo que si le siguiere,
> le cumplirà (yo fio) sus desseos.
> Huya la ociosidad quanto pudiere,
> que es madre de los vicios torpes, feos,
> y si al trabajo la fortuna yguala
> en su mano estara la buena o mala.

Falta fluidez e inspiración; son versos pesados y desaliñados. Y su musa apenas si en alguna ocasión supera estos límites. La profesión del autor acapara su obra y los posibles valores artísticos de la misma parece que quedan anulados por esa misma razón. Como eclesiástico, persigue fines religiosos y catequéticos, según declara suficientemente en el prólogo. Y los títulos de muchos de sus emblemas se asemejan a enunciados homiléticos: «Que el verdadero reynar es el desprecio de quanto ay en el mundo»; «Que Dios està presente à todo y nos està mirando»; «De los que se hallan enlazados en los vicios, denuncian que no pueden de por si desenlazarse sin particular ayuda de Dios», etc.

Juan de Horozco no fue, seguramente, el primero que vio la utilidad del emblema para la predicación; pero sí el primero que compuso una obra de tal género con fines que responden a una tal convicción. Otros autores posteriores seguirán la misma pauta, incluso expresándolo con plena claridad (Villava y Cepeda). Ya con anterioridad, en Europa eran varios los que recopilaban motivos emblemáticos o diccionarios simbólicos útiles para los predicadores. (Cfr. primera parte de este trabajo.)

A la par que se enseña, se cumple otra finalidad generalizada en la mentalidad religiosa y en las ciencias filosófico-teológicas: valerse de los valores paganos en provecho del cristianismo. La verdad es una, pero ya los gentiles, con la ayuda de Dios, habían vislumbrado algunos matices de la

misma. Y es eso lo que se utiliza siempre que cualquier autor aporta motivos relacionados con el paganismo. En cuanto a los jeroglíficos, por ejemplo, los egipcios los habían aprendido de los caldeos y éstos a su vez de los hebreos, «Los quales enseñados de Dios y de los Prophetas, supieron maravillosamente aprovecharse de las figuras y semejanças, de que vemos estar llena la Sagrada Escritura. Y conforme a esto la invencion destas que llamamos Emblemas...» [60].

Al comparar la obra de Alciato con los autores españoles en general, me basé precisamente en un ejemplo de Horozco como orientación. Allí señalaba cómo estructuraba Horozco sus emblemas. Mejor dicho cómo «no los estructuraba». Y antes hemos visto cómo este método está en cierto modo buscado por el autor.

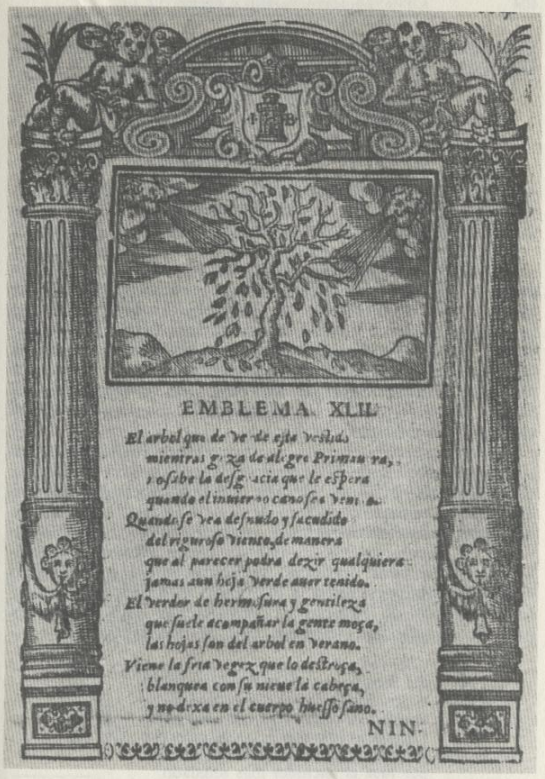
Dos partes cabe destacar en cada unidad: de un lado, el conjunto lema-dibujo-epigrama (en verso) y, de otro, el comentario (en prosa).

Respecto al epigrama, es preciso notar que no se sigue un orden de prelación prefijado; es decir, no se expone primeramente la explicación de lo representado en el cuadro para pasar luego al paralelismo simbólico provechoso para la conducta del hombre. Esa era la convención más o menos seguida en Europa hasta entonces. Horozco se deja guiar por el afán de aprovechamiento hacia sus lectores. La importancia concedida a la descripción del dibujo es variable, pero siempre subordinada, incluso en cuanto a la extensión, a la clara exposición de una lección moral. El ejemplo aducido en la página siguiente constituye una notable excepción debido a que se trata de una fábula.

Los grabados, junto con el lema (cuando se da) y el epigrama están casi invariablemente encuadrados en un marco del tipo de portada del templo clásico. Además, no comparten los temas que ya se habían hecho clásicos en la emblemática con la misma insistencia que otros autores del resto de Europa. Esta es una constante de los emblemistas españoles. Una constante impuesta por los matices especiales que los definieron.

Horozco utiliza muchas historietas que él, sin duda, había

[60] Libro I, fol. 12.



JUAN DE HOROZCO Y COVARRUBIAS: *Emblemas Morales.* Segovia, 1591.

leído en libros de autores antiguos y lo hace mediante una versificación sencilla, de «principiante» o aficionado:

«Siendo Democles como Rey servido,
y viendo el aparato y la riqueza,
y el regalo que siempre avia entendido,
agradole en extremo la grandeza:
mas quando vio la espada que ha tenido
presa de un hilo sobre su cabeça,
Dexò el throno diziendo: Rey sea
quien no sabe lo que es y lo desea» [61].

Igualmente, se vale de numerosos pasajes de la mitología griega y romana. Ya indiqué que tal procedimiento está de acuerdo con lo expresado en el prólogo: utilizar cualquier fuente para extraer una lección o verdad. Pero llama sobremanera la atención el comprobar la frecuencia con que utiliza tales fuentes. Pandora expande los males sobre la tierra por mandato de los dioses (I, emblema 38), aparecen Apolo, Chirón y sus soplones (I, emblema 49), Eneas se erige en ejemplo (II, emblema 11)...

Junto con esta temática, realmente importante, encontramos numerosos motivos procedentes de las tareas cotidianas. Es otra fuente de la que se valen prácticamente todos los emblemistas españoles. El sembrador es una imagen a la cual todos estamos acostumbrados (I, emblema 39), el molino de viento se representa como símbolo de la vanidad (II, emblema 3). En otras ocasiones, se fundamentará en fábulas o historietas populares, como la del asno y el ruiseñor, que transcribo a modo de ejemplo de versificación llana, apropiada para ser captada por cualquier clase de inteligencia:

«Del ruysseñor se dize que en presencia
del hombre canta con mayor cuydado
en gracias de le aver desagraviado
apelandose ante el de una sentencia.
La qual se dio sobre la competencia
del cuclillo con el, siendo nombrado
por juez el bachiller mas señalado

[61] Libro I, embl. 84.

de orejas grandes y de gran presencia
El qual la una y otra parte oyendo
como letrado sin mas diferillo
esta sentencia dio y mando escrivilla,
Fallo vista la causa que el cuclillo
canta bien canto llano que lo entiendo
que lo del Ruyseñor es taravilla» [62].

Afortunadamente, Horozco no explicita aquí la lección moral y da al lector un respiro dentro del agobiante ambiente moralizador que define su obra. Claro que dicha tarea la emprenderá en el comentario que a continuación escribe.

En el prólogo al segundo libro de emblemas, leemos «... sea Dios el que lo acabe y perfeccione, pues sin el todo se acaba porque se deshaze...» [63]. Dios lo sustenta todo, sin El, cualquier realidad terrena es mero «humo», es caducidad. Para Horozco esta idea parece constituir una obsesión que le persigue a través de toda la obra: la única solución para resolver este problema es orientarlo todo hacia el Creador. Así se expresa en numerosos emblemas: en el emblema 43 del libro I, acaba con la frase «La verdadera vida esta en la muerte» refiriéndose a la mariposa que cae al arrimarse al fuego y apuntando a la realidad de la única vida eterna. La misma idea se repite en el emblema 43 (libro I); en el 15 (libro II), aconsejará que es preciso buscar lo que es «menester y satisfaze».

En el 20 (libro II) sigue paralelo a los conocidos versos de Fray Luis de León:

«Quan apazible y descansada vida
La del que en soledad ha hecho assiento...
y dexando del mundo el cumplimiento
de Dios se acuerda y lo demás se olvida.»

O bien, comenta estoicamente:

«Al fin se acaba todo y toda cosa
que no sea para Dios se buelve en unda
Solo Dios permanece en quien reposa.»
(Libro II, emblema 21.)

[62] Libro II, embl. 10.
[63] P. 211.

El recuerdo de la vida futura, el juicio final, sirven a los mismos fines: «Acuerdate hombre que has de venir presto / a dar estrecha cuenta de tu vida.» (Libro II, emblema 32.)

Incluso alcanza algunos atisbos de emoción al expresar en verso sus preocupaciones en este sentido:

> «Quan lexos de la tierra veys el cielo
> tan lexos desta miserable vida
> esta la eterna de consuelo,
> quien aqui pretende se despida
> de alcançar las estrellas desde el suelo,
> que si este mundo sigue el otro olvida.
> Y pues uno de dos ha de gozarse
> dichoso el que procura mejorarse.»
> (Libro II, emblema 27.)

No es preciso insistir más en la presencia de estas ideas claramente expresadas tanto en los epigramas como en los comentarios que les siguen. En Horozco, sin embargo, no parece tratarse de algo superficial o convencional, al igual que en tantos otros autores. Nos hallamos ante vivencias personales. Este es un punto muy digno de tener en cuenta. Por mucho que en el prólogo diga que ofrece un «pasatiempo» (aunque también es cierto que no insiste en ello), el lector atento comprueba que le es ofrecido un manual para alcanzar la vida eterna, aunque, eso sí, para ello se valga de medios tan comunes como los emblemas. A raíz de ello, a Horozco más que méritos literarios, cabe asignarle un merecido reconocimiento por la sinceridad con que se expresa y habla al lector.

Los comentarios, en prosa, a los cuales tantas veces me he referido, apenas si merecen atención especial. Al leerlos podemos pensar en una homilía resumida. Se vuelve a repetir machaconamente la lección ya delineada en el epigrama; las ideas expresadas no sobrepasan lo conocido y trillado. La erudición es escasa y siempre subordinada a la finalidad didáctica. Por ejemplo, el emblema 17, sobre el arca de Noé (en vano es guardarse de cualquier cosa si Dios no nos guarda personalmente), es comentado así:

> «La historia del general diluvio con que Dios castigo el mundo, lleno de pecados y abominaciones salvando a Noe, y a su familia en el arca, con tanto espacio y acuerdo fabricada, nos muestra juntamente la justicia de Dios con los malos, y su gran misericordia y bondad con los buenos, a quien con particular prudencia defiende y ampara, etc...»

El mayor interés y amenidad se encuentra en aquellos emblemas que se refieren a temas tomados de fábulas o hechos extraídos de la historia o leyenda de los antiguos.

El contenido, en Horozco, es muy similar al de Juan de Borja. Pero en el primero se perfila una más delineada estructura emblemática según los patrones de los autores europeos y Alciato.

3. Hernando de Soto

Tras la obsesión catequética de Juan de Borja y Juan de Horozco, y dentro del cuadro monótonamente moralizador de los emblemistas españoles, Hernando de Soto constituye una verdadera excepción.

Un hecho es ya quizá revelador: Soto no es eclesiástico. Es contador y veedor de la Casa de Castilla de su Majestad. Su profesión no es afín a las letras. Sin embargo, le atrae el mundo literario: «no por ser ageno de mi profesión (...) me ha de faltar animo para sacarle a luz», dice refiriéndose a su libro de emblemas [64].

La publicación de su obra, aparecida en 1599 [65], le preocupaba por varias razones; la principal de ellas radicaba en el miedo y temor a las calumnias y «juyzios temerarios»; Soto debía sentirse realmente «ageno» al círculo de literatos y trata de justificarse en el prólogo, valiéndose incluso de la sabiduría de Sócrates:

> «Mas en esto, como en todo lo demas, sere humilde caña, para que quando el furioso viento del vulgo, me quisiere vencer y derribar halle en mi el sujeto que basta para librarme por no soberbio y arrogante.»

[64] «Prólogo».

[65] *Emblemas moralizadas por Hernando de Soto...* En Madrid por los herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599.

y, además, siendo cierto, como lo dice Sócrates,

> «que la mayor parte de lo que sabemos, es la menor de lo que ignoramos. Y si alguno dixere que la humildad no es poderosa para levantar de estilo, y para dar substancia a lo que conocidamente se ve que la falta, responsable con Plinio el Philosopho (como lo refiere su sobrino) que ningún libro ay, por malo que sea, de que no se pueda sacar algo de provecho».

La última afirmación le sirve de consuelo. Sin embargo, el libro de Soto no precisa de todas esas justificaciones: en la emblemática española ocupa, sin lugar a dudas, el primer puesto. El autor siente afición por la poesía y, además, tiene cualidades para ella.

La composición de emblemas es, ciertamente, una concesión a lo que está de moda por aquellos años; y quizá en este punto es donde Soto desea justificarse. En efecto, esa concesión implica una cierta acomodación a las exigencias predominantes en el género. Entiéndase que tales exigencias no son necesariamente esenciales al género en cuanto tal, pero sí al cariz que en España había cobrado la composición de emblemas. El emblema encierra elementos estructurales que no tienen por qué disminuir la calidad artística del mismo, sino en la medida en que cualquier reglamentación obstaculice la inspiración espontánea.

Ya hemos visto en los dos primeros autores españoles la importancia que en nuestra patria había cobrado la finalidad didáctico-moralizadora, hasta el punto de que ésta se convirtió en el «tamiz» a través del cual se filtraba todo lo expuesto. En el prólogo, Soto no hace mención alguna de sus afanes moralizadores. Es éste un aspecto que no preocupa o no parece preocuparle tanto como las envidias y calumnias a las que se refiere en ese mismo prólogo.

Su libro consta de 57 emblemas (lema, dibujo, epigrama en verso y comentario), número un tanto modesto si lo comparamos con los que acostumbran a componer la mayoría de autores.

Los comentarios no presentan tanta erudición como Horozco o, posteriormente, Solórzano. Se asemejan más a Juan

de Borja, pero con una diferencia: Soto se limita a observaciones «del dominio público» y aporta algunas citas de todos conocidas. Predominan más los tópicos que la originalidad y la elaboración personal. Me atrevería incluso a decir que son fruto del sentido común y suelen apuntar a cualidades generalmente necesarias para la supervivencia de cualquier mortal:

> «La necesidad de cierto genero de fuerça, y una cosa que no se puede evitar, la qual haze a los hombres capazes de muchas cosas; y por eso forman los Griegos un cavallo como un monte, encerrando en el gran numero de soldados, y no se contentan con esto, sino embian el falso Griego al campo Troyano, para que le engañe, y se le haga encerrar dentro de los muros de el Ilion, haziendole entender que con el amansaria à la Diosa Palas... Es el hijo de Laertes engañoso, y diestro en el arte Griega, y sirvele de librarse de los encantos de las Syrenas, aunque esto conforme a Homero, fue en virtud de la hierva Moly, que afirma que tiene fuerça contra los encantos, cuya rayz es negra, y flor blanca (...) en que se echa de ver, que puede tanto la industria, que muchas vezes con ella los flacos vencen, y derriban a los fuertes...» [66].

Cierto es que Soto no se extralimita en la declaración e incluso en alguna de ellas hace gala de abundantes citas eruditas al margen (vgr. folios 6 y 7, comentando el emblema de los vástagos de la víbora que rompen el vientre de su madre para nacer), pero es preciso reconocer que la calidad de las mismas está por debajo de lo logrado en el emblema en cuanto tal (lema-dibujo-epigrama). Por otra parte, la sencillez expositiva de Soto no habría precisado de ningún comentario. El autor hace una concesión, sin duda alguna, a lo que Horozco había hecho siguiendo la pauta de los primeros comentadores españoles y extranjeros de Alciato. El comentario se había convertido en un anexo *convencionalmente necesario* incluso en los casos en que la claridad del emblema no precisaba de una más amplia explanación. Precisamente, en los emblemistas españoles, donde la exposición tanto en cuanto al dibujo como en cuanto al epigrama es autoaclaratoria,

[66] Fols. 10 y 11.

surge, paradójicamente, la declaración como continuación del epigrama. Esta, en consecuencia, se convierte a veces en un excurso innecesario; en estas circunstancias creo que se ha de situar la obra de Hernando de Soto.

Prescindiendo de la «declaración», que ya hemos juzgado como apéndice superfluo, la calidad del epigrama en verso y las características que definen sus grabados bastan para situar a este autor en el primer puesto entre los emblemistas españoles. Frente a la pesadez y desaliño de Horozco, topamos aquí con una poesía fácil, diáfana, ligera, sabrosa, de sabor popular y romancero:

«De la adelfa y de su rosa
Es el engaño increyble
Que a la vista es apacible
Pero al gusto venenosa
Mata a qualquier animal
Que la come descuydado:
Y esto en la muger he hallado
Deshonesta y sensual» [67].

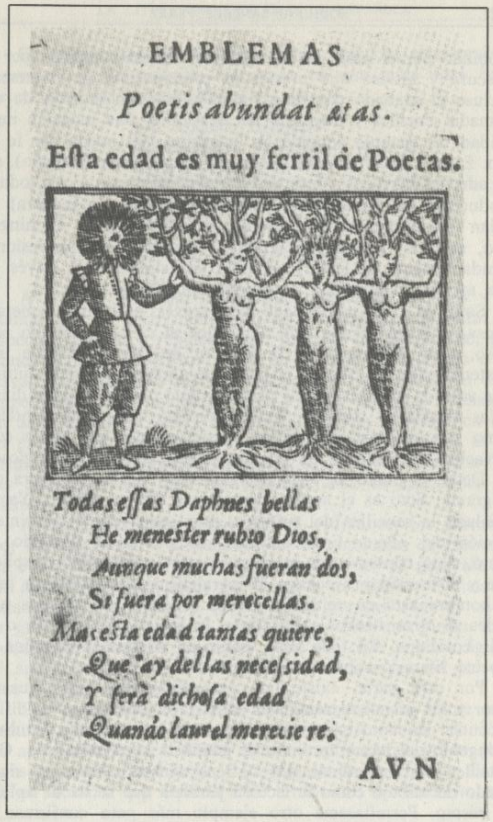
O esta otra, referida al rey Midas, personaje del que se valen casi todos los autores de emblemas:

«Midas porque declarò
Que flauta Mos bien tocava
Pan, que Apolo, y que ganava.
Orejas de asno ganò
Imaginando ocultar
Con arte su forma estraña,
Se la descubriò la caña,
Que nace para soplar» [68].

Se advierte fluidez e inspiración; los versos se siguen con naturalidad.

La lección moral está explicitada (en el primer epigrama) o implícita (en el segundo), pero nunca recalcada. Es algo que se toca de paso, pero no constituye el fin primordial o principal propuesto por el autor. El lector de Soto no se siente

[67] Fol. 88.
[68] Fol. 56.



HERNANDO DE SOTO: *Emblemas Moralizadas*. Madrid, 1599.

agobiado por el peso de consejos morales, sino atraído por la frescura y nitidez que preside la presentación de los temas. Incluso el grabado contribuye a ello. Los dibujos son de extremada sencillez y traslucen, en ocasiones, una inocente ingenuidad. El ejemplo aducido en la página 109 puede dar fe de ello. Están encuadrados en un marco simple (un rectángulo), sin los adornos barrocos y recargados que caracterizan a casi toda la producción emblemática. Las figuras (grabadas en madera) reflejan una extraordinaria sencillez de líneas. Como en ningún otro, en Soto figura y epigrama se aúnan para impresionar agradablemente al lector, ganando sus simpatías a través de una sencilla naturalidad e ingenua simplicidad.

Soto no está preocupado por graves problemas «metafísicos», está más ligado a la tierra que al cielo en sentido religioso, más interesado en la manera de llevar adelante una existencia decente que en el modo de adquirir un cielo futuro, más volcado hacia las cosas prácticas que plantea la vida diaria o las relaciones sociales (incluyendo las más fundamentales, como son enseñanza de niños, marido-mujer) que en la conservación y enseñanza de grandes ideales morales y religiosos.

Desde el punto de vista del grabado y de la estructura del epigrama, Soto es el autor español más afín a Alciato. Ya he señalado la sencillez del primero, muy semejante a la primera edición del «Pater Emblematum». En cuanto al segundo aspecto, Soto conserva un equilibrio entre la exposición explicativa y la lección provechosa. El paralelismo de enseñanza para el hombre está en relación con la conducta de algunos animales u otros hechos referidos a la fábula, la historia o la vida cotidiana. En todo caso, como en Alciato, predomina el aspecto literario sobre el moralizador.

Por otra parte, existe una gran diferencia entre nuestro autor y los primeros tratadistas sobre la emblemática. Es difícil encontrar en Soto emblemas en los que se pretenda agudizar el ingenio del lector tratando de encubrir «con misterio». Con sencillez casi epigramática se ofrece al lector tanto el significado del dibujo como la lección paralela que se ha de aplicar él mismo. Permítaseme otro ejemplo más para confirmar lo dicho:

El emblema sobre «El falso amigo fingido», cuyo grabado representa a un pajarillo encerrado en una jaula para hacer de reclamo, está comentado así:

«Al reclamar engañoso
De enxaulado paxarillo
Baxa el libre simplecillo
A su carcel presuroso.
Alli preso, alli perdido
Muestra con simplicidad
Qual es la falsa amistad
Del falso amigo fingido» [69].

A Soto le interesan los aspectos literarios, poéticos y humanos (por no decir mundanos) de los motivos que trata. Los aspectos morales o religiosos son tratados marginalmente, pero nunca actúan de «filtro» como en el caso de Horozco o Villava. Naturalmente, que ese «hacer de filtro» no es en sí un impedimento para alcanzar altos valores literarios (pensemos en San Juan de la Cruz). El verdadero poeta se refleja en toda su producción, sea ésta del matiz que sea. El problema es que la mayoría de autores de emblemas son poetas «forzados» por las circunstancias; por las circunstancias de componer emblemas...

A raíz de lo dicho, no es difícil vislumbrar los derroteros por los que discurre la temática en los emblemas de Hernando de Soto. Por una parte, repite muchos de los ya generalizados en la emblemática, desde los tiempos del mismo Alciato: la salamandra cuyo vientre es perforado por las crías al nacer; la grulla que atraviesa el monte Tauro con una piedra en la boca para evitar los graznidos y no ser oída por las águilas, el águila que expone a sus polluelos a los rayos del sol para que su vista cobre fuerza.

Por otra parte, se perfila una independencia frente a los motivos ya clásicos. La leyenda acerca del caballo de Troya es aprovechada para señalar que sin «industria» no se puede conseguir nada; la imagen frecuente en los campos de Castilla de un labrador que espanta a los tordos con la honda, la utiliza

[69] Fol. 69.

Soto para recordarnos que las palabras de nada valen si no van acompañadas de los hechos:

«Porque siempre es el obrar
Harto mejor que el dezir» [70].

Una casa con una inscripción en la puerta, muestra que «es hipócrita el que esconde / Aquello que no mostrò». Lo práctico predomina sobre lo teórico:

«Dos lobos se maltratavan
Sobre un corderillo muerto.
Y con feroz desconcierto
Se mordian y luchavan.
Acertò de passo a vellos
Una raposa, y callando
Fuesse a ellos acercando
Por cogersele de entre ellos.
Llevasele, y dissimula
Gozosa de aquel barato,
Para dexar un retrato
Del castigo de la gula» [71].

Epigramas de esta índole hablan por sí mismos de los rasgos que definen al autor.

No faltan anécdotas curiosas e ingenuas que harían las delicias de la gente sencilla. «Nemo in alienis sapiens» es el lema que encabeza el dibujo de un mono golpeado por un labriego por entrometerse en su trabajo, historieta popular muy conocida y fácilmente asequible para cualquier inteligencia. La lección no se explicita directamente, pero surge espontánea:

«Hurtar quiso el exercicio
De cierto trabajador
Un ximio cuyo primor
Le dio como muerte el Oficio.
Y el rustico de ira lleno
Al tiempo que le matava
Le dixo: quien te mandava
Meterte en oficio ageno?»

[70] Fol. 33.
[71] Fol. 47.

Junto a este predominio de lo práctico, que podríamos erigir en rasgo fundamental de Soto, se dan algunas ideas típicas de los emblemistas moralizadores: la caducidad de la vida (simbolizada en la flor del almendro que el viento deshoja rápidamente), la inseguridad de la vida («Sola in coelo securitas»). Pero estas últimas ideas no llegan a informar el conjunto del libro. Son como anexos. En Hernando de Soto sobresale el gusto por la composición poética y el carácter eminentemente práctico de los ejemplos utilizados.

4. Sebastián de Covarrubias Horozco

Fue hermano del autor de emblemas anteriormente estudiado, Juan de Horozco y Covarrubias. Sebastián de Covarrubias, al parecer el primer hijo del matrimonio contraído entre el licenciado Sebastián de Horozco y doña María Valero de Covarrubias, nació en 1539. Estudió en la universidad de Salamanca y en 1567 había sido ya ordenado sacerdote. En 1578 fue nombrado capellán de Su Majestad y con su favor ganó el canonicato de Cuenca. Tras desplazarse a Valencia por algún tiempo como comisionado, volvió a Cuenca definitivamente y allí murió, poco después de haber publicado su libro de emblemas, en 1613.

Aparte de sus *Emblemas Morales* [72], publicó también otra obra importante en 1611, *Tesoro de la lengua castellana o española* [73].

Los emblemas de Sebastián de Covarrubias han pasado bastante desapercibidos, casi tanto como los de Villava, a pesar de las grandes diferencias existentes entre ambos autores. La obra es voluminosa en cuanto al número: consta de 300 emblemas.

Al hojear el libro nos viene a la memoria el recuerdo de

[72] *Emblemas Morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco...* En Madrid, por Luis Sánchez, 1610.
[73] La biografía de este autor ha sido estudiada por A. González Palencia: «Datos Biográficos del Licenciado Sebastián de Covarrubias Orozco», en *BRAE*, XII, 1925, pp. 39-72, 217-245, 377-396 y 498-514.

los manuales litúrgicos, con los textos perfectamente encuadrados en dibujos grabados en madera y con amplia profusión de motivos barrocos, imágenes de personajes mitológicos o clásicos, en actitudes atormentadas y frecuentemente extravagantes. De todos modos, la calidad de los dibujos es más bien pobre, incluso tosca. Si en Soto la calidad de los versos estaba en proporción con la calidad de los dibujos y la sencillez de los primeros estaba también refrendada por la ingenuidad de los segundos, en Covarrubias existe una proporción paralela: se da menor inspiración poética, los versos son más desaliñados; y a ello corresponden grabados más torpemente realizados.

Cada emblema consta de un motto o lema incluido en el grabado, de tamaño reducido: debajo sigue el epigrama, de ocho versos. Y todo el conjunto está enmarcado en dibujos a la manera anteriormente descrita. El autor da la sensación de sentirse atraído por el colorido, el barroco recargado que no olvida ningún resquicio de superficie útil para huir quizá de un posible vacío.

Como «Capellán del Rey Nuestro Señor, Maestrescuela, y Canonigo de Cuenca, Consultor del Santo Oficio», estaba al corriente de las deficiencias existentes en la enseñanza, educación de los hijos, simonía de los sacerdotes, vida de la corte, problemas matrimoniales... Y es esta problemática la que reflejan sus emblemas morales. Covarrubias pretende enseñar, catequizar, pero de manera muy distinta a como lo había hecho su hermano. Quizá cabría decir de él que está en el camino medio entre su hermano Juan y Hernando de Soto. De una parte, parecen serle ajenos los principios ideológicos, es sencillo, no predica grandes verdades; de otra parte, no carece, sin embargo, de ciertas preocupaciones artísticas y literarias.

La función del emblema como conjunto es similar a la de don Juan: todo está orientado hacia la consecución de los fines propuestos por el autor: que quien los leyere saque algún provecho. La estructuración de los versos (explicación del dibujo, lección moral) está supeditada a la misma idea. De ahí que,

SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS: *Emblemas Morales*. Madrid, 1610.

generalmente, ya desde el principio, desde el primer verso, se empiece aconsejando:

«El gran daño que causa la ramera,
Con sus dulces caricias, y halagos...» [74].

«Al tiempo y a la muerte, estan sujetas
Todas las criaturas corporales,
Por mas fuertes que sean, o perfectas...» [75].

No existe, por tanto, un orden preestablecido en lo que a la estructura se refiere; no se comienza con la explicación del dibujo para pasar luego a la lección moral; ambos elementos se hallan entremezclados, según se le van ocurriendo al autor, sin requisitos de otro orden. Lo que sí es cierto y es preciso reafirmar es que la explicación del grabado siempre está supeditada al propósito didáctico. Este último es el móvil del conjunto. Incluyendo el comentario.

El comentario desempeña realmente un cometido poco importante en Sebastián de Covarrubias. No suele sobrepasar la extensión de una página y frecuentemente queda reducido a unas pocas líneas, siempre limitándose a repetir en lenguaje llano y sencillo lo que ya ha dicho en el epigrama o está claramente representado en la pintura. Si en otros autores, como en su hermano Horozco, por ejemplo, o, más notoriamente, en Solórzano, el comentario sirve para un despliegue de erudición e incluso lucimiento del autor, en Covarrubias esta finalidad no existe. El dato erudito, por lo demás, no encajaría con la simplicidad de su libro:

> «Consideren los Reyes primeramente, que el imperio y mando alcançado por ellos lo tienen de manos de Dios: y si goviernan bien, mayor gloria les espera, que a los demas particulares: pero si olvidados del reyno eterno gozan del temporal a sus anchuras, valdrales tan solamente para agravar sus culpas y calificar sus pecados. Esto nos representa el emblema con el mote, *Non magna relinquam*. Està tomado de Ovidio, Lib. 7. Metamor.» [76].

[74] Emblema 37.
[75] Emblema 30 (libro II, fol. 130).

Examinando el ingente material que Covarrubias nos ofrece, no siempre encontramos el mismo nivel de calidad. A lo largo de los 300 emblemas que contiene su obra, topamos con lo regular, lo pobre y lo mediatamente inspirado; nunca, sin embargo, alcanza el nivel de Soto:

«El alquimista vela noche, y dia
Observando del cielo el movimiento
Y con una especial Filosofia,
Va dando a su hornaça fuego lento,
Hasta hazer la metamorfosia
De Mercurio, en el sol por uno, viento
Promete, passa dia, mes y año,
Y tandem, viene a ser, burla, y engaño» [77].

En este epigrama se aprecia cierta soltura en los versos, pero éstos no llegan a cobrar la libertad necesaria y deseable. El vocabulario, cifrado en términos cotidianos, contribuye a ello. Es de notar con qué facilidad el autor se vale de palabras latinas («tandem» en este caso) o acomoda otras españolas («metamorfosia») con el objeto de conseguir la deseada rima final. Esta le preocupa sobremanera, revelándose así como poeta improvisado y ocasional.

No obstante, el epigrama citado es de los mejores. No cabe duda de que en varias ocasiones nos encontramos casi prácticamente frente a versos que más bien semejan prosa y nos hacen pensar en el proceder de Horozco.

«A muchos hareis bien, que os den mal pago,
Y no por esso vuestro afecto afloge,
Que sembrais en un grande, y ancho pago
Do lo que alli se pierde, aqui se coge...»

comenta en el emblema 13 del libro I.

Entre tanta abundancia de emblemas, ha de haber nece-

[76] Comentario al emblema 7 (libro III), fol. 207.
[77] Emblema 86 (libro I).

sariamente una gran variedad de temas, variedad no alcanzada por la mayoría de emblemistas.

Covarrubias utilizó, sin lugar a duda, el libro de su hermano. Algunos de sus emblemas son idénticos en cuanto al motivo y manifiestan gran afinidad en el comentario. Así, el emblema 20 (la frondosidad del árbol), el emblema 130 (el tiempo vuela, simbolizado en un reloj de arena), el emblema 44 (águila que deja caer a la tortuga), el emblema 89 (árbol que se desgaja debido a la gran abundancia de fruta en sus ramas) y otros los encontramos igualmente en Horozco.

A su lado, hallamos otros motivos ampliamente utilizados desde la creación del género por Alciato. A este respecto vale la pena recordar que Sebastián de Covarrubias debía conocer muy bien al primer autor de emblemas, como lo manifiesta claramente en su *Tesoro de la Lengua castellana o española.* El emblema 32 recuerda el tema de un árbol que al ser podado se torna más fructífero; en el emblema 40 la popularizada leyenda del oso que da forma con su lengua al recién nacido; la cigüeña que carga con sus crías la encontramos en el emblema 189; en el emblema 65 se representa a la fortuna y su rueda, en el 79 al águila que mira fijamente al sol para agudizar su vista. En el emblema 217 recoge el motivo del castor que se arranca los genitales cuando es perseguido por las fieras; Alciato ya había tratado el mismo tema en el emblema 55. A título comparativo, reproduzco aquí ambos emblemas. A través de ellos podremos constatar mejor las características que ya separan a ambos autores.

En Covarrubias:

«Libreos Dios de tener cosa sobrada,
En que los ojos ponga el cudicioso,
Porque la vida llevareis jugada,
Y no tendreis descanso ni reposo,
Si vale mas vivir menesteroso,
Que morir por guardarla neciamente,
Imitad al castor, sabio y prudente.»

En Alciato:

«Et pedibus segnis, tumida & propendulus alvo
Hac tamen insidias effugit arte fiber.

Mordicus ipse sibi medicata virilia vellit
Atque abicit, sese ignarus ob illa peti.
Huius ab exemplo disces non parcere rebus,
Et vitam ut redimas, hostibus aera dare.»

La comparación de ambos epigramas nos pone de manifiesto dos intencionalidades diversas. En Alciato la lección moral surge con naturalidad de lo expuesto en los cuatro primeros versos. A la exposición del dibujo sigue el paralelismo para la conducta del hombre. Pero en Covarrubias este proceder está traspuesto: todo se concentra en la lección moral para el hombre; ya desde el primer verso, «Libreos Dios de tener cosa sobrada», nos amonesta sobre lo que hemos de hacer frente a lo superfluo o aquello que no es necesario o ajeno; el ejemplo del castor se menciona precisamente en el último verso y a modo de dicho sentencioso.

Nuestro autor no se ciñe a una traducción más o menos literal de los modelos que le sirven de ejemplo; hemos notado que ésta es casi una constante de los autores españoles. Los motivos son tomados de cualquier parte, pero tratados según la personalidad del autor. Y Covarrubias trata de enseñar *sencillamente.*

Por esa misma razón cualquier objeto le sirve como motivo emblemático; los quehaceres de la vida diaria le proporcionan un material inagotable. En este aspecto, Covarrubias es un autor de una capacidad «creadora» sorprendente y en él mejor que en ningún otro se aprecia aquel dicho del mismo Alciato en carta a su amigo Francisco Calvus: un emblema puede provenir de algo que «ex historia vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet» [78]. Claro que ese «aliquid elegans» es susceptible de variadas interpretaciones de acuerdo con los gustos literarios del autor o de la época...

Una alcancía le da pie para pensar en el avaro y establecer una comparación provechosa (emblema 20); la balanza nos recuerda el equilibrio que se ha de conservar en cualquier cir-

[78] Cfr. p. 21, nota 16

cunstancia de la vida (emblema 38). La matanza del cerdo la versifica de esta manera:

«Quando prende el pastor en mansa oveja
Imagina sera para ordeñarla,
Y no le da alboroto ni le aquexa,
Aunque de pies, y manos quiera atarla
Y la haga del vellon, y la pelleja,
Por quitarle la roña o esquilarla,
Mas quando al puerco affierra el carnicero
Teme el cuchillo al punto el garguero» [79].

He citado a propósito este epigrama porque en él comprobamos la falta de una lección moral claramente especificada. Luego la expondrá en el comentario subsiguiente con plena claridad. Pero el hecho nos recuerda, una vez más, la falta de método propuesto en Covarrubias. El número de versos, siempre idéntico, le impone ciertos límites que su capacidad poética no le permite superar; es, en parte, el mismo caso que Wither en Inglaterra; sólo que este último autor, consciente de tales limitaciones, se disculpa ya en el prólogo.

La monótona tarea del pescador le recuerda la paciencia que debe presidir nuestros actos (emblema 72), aconseja al maestro ser «muy amoroso, para que el niño no le cobre miedo» (emblema 82); el caballo es bellamente enjaezado mientras vive y sirve a los propósitos de su dueño, pero una vez muerto, le son arrancadas hasta las herraduras (emblema 116); la caza de la liebre nos enseña que todo hombre «busca lo que le esta a cuento, sea o no sea en daño de tercero» (emblema 144).

La mujer parece ser una de las principales preocupaciones de Covarrubias. No solamente recuerda que la virginidad perdida ya no se puede recuperar de nuevo, sino que la previene en varias ocasiones de los peligros que corre (emblemas 162, 141); como haría un misógeno, no se olvida de prevenir,

[79] Emblema 66.

igualmente, al hombre de la tentación permanente que supone la mujer:

«Dexo a parte la gente religiosa,
Que de toda ocasión debe guardarse,
La corte sana, no sea melindrosa
Si acaso no se escusa el encontrarse
Con alguna gentil dama, hermosa,
Quando afable, y cortes, deve mostrarse
Pero mire que es fuego, y que le tema,
Que enfria de lexos, y de cerca quema» [80].

Y en el emblema 147 volverá a repetir que las mujeres son, junto con el mar y el fuego, «por todo estremo malas y dañosas».

Las relaciones matrimoniales se simbolizan en «unas palomillas / que despues que una a otra se han picado, / suelen juntar los rostros y mexillas / con un gemido blando, y regalado / Y toda su esquiveza y acedia, / se convierte en contento y alegría...» (emblema 199).

Los ejemplos de esta índole serían interminables. Además, el ingente material que ofrece Covarrubias se prestaría a un sinfín de citas.

Es una pena que en su prólogo no haya expuesto, siguiendo la costumbre de casi todos los emblemistas, cuáles son concretamente los fines que se propone. Pero no es difícil, sin embargo, delinearlos tras examinar su libro. Esta obra nos la podemos imaginar en manos de cualquier eclesiástico, como ayuda valiosa para los temas de sus sermones u homilías dominicales. Pero también cabe imaginarla en manos de cualquier persona sencilla que reúna la cualidad de saber leer. Y, probablemente, Covarrubias apunta más bien a esta segunda clase de público.

Ya dije anteriormente que el autor es ajeno a grandes preocupaciones ideológicas. Pero ello no ha de interpretarse en el sentido de que carezca de orientaciones precisas y de fundamentos consolidados que den pie a sus emblemas y a las enseñanzas en ellos comprendidas.

[80] Emblema 229.

Todo en el emblema compuesto por nuestro autor está encaminado a un entendimiento fácil. El dibujo, extremadamente sencillo [81], y los versos que a continuación siguen tratan de ofrecer una interpretación del mismo; si es que cabe hablar de «interpretación», puesto que todo está claramente expresado en el epigrama. Cada emblema constituye una unidad bien caracterizada en la que no existen elementos discordantes entre grabado y comentario. El caso de Juan Borja está muy lejano de Sebastián de Covarrubias. En aquél permanecía un acentuado sentido «enigmático», de práctica del ingenio; en éste todo es llano y diáfano como la luz del día. Una de las características que habían dado origen a los primeros emblemas europeos ha perdido ya en este autor hasta su última huella. Y esto se halla refrendado no solamente por el hecho de que acompaña un comentario (cuya función, en teoría, es aclarar lo que haya podido permanecer oscuro a la mente del lector) a cada emblema, sino también por el hecho de que ese comentario tampoco sobrepasa los límites del conjunto lema-dibujo-epigrama; la cita erudita que podría haber dado un aire «intelectual», no existe. Está fuera de lo propuesto por el autor e incluso quizá fuera del alcance de sus conocimientos y posibilidades.

Covarrubias cultiva el género desde un punto de vista práctico y sus emblemas se ajustan, en consecuencia, a la vida práctica en sus múltiples facetas. Es, atrevería a decir, como un «recetario moral».

En la dedicatoria al Duque de Lerma, afirma que su libro «son tres centurias, como tres ramilletes de flores de suave olor», añadiendo, un tanto cínicamente, que «podrían no darle tal a los romadizados, embidiosos, y de canceradas narizes, a los quales todo les huele mal...».

Desde el punto de vista de la presentación, su afirmación es realista. Cualitativamente, no lo es tanto. Ciertamente, supera a su hermano tanto en calidad como en gracia, incluso desde el punto de vista literario. Pero no sobrepasa en mucho este nivel. No es justo que haya sido un autor semi-olvidado, quizá porque el mayor nombre de su hermano se prestó a confusiones, mas nunca alcanza la fluidez y gracia de Soto.

[81] La calidad de los dibujos está condicionada a las dificultades que debió tener para encontrar grabadores: «Ya pareciame serian a proposito unos emblemas morales, hallando entonces quien dibuxasse mis pensamientos, pero no quien supiesse abrir en estampa sus figuras; hasta agora que unos oficiales extrangeros me los abrieron en madera...» En «Dedicatoria Al Duque de Lerma».

De Covarrubias cabe decir, como resumen final, que es un autor de emblemas altamente moralizador a un nivel popular; no obstante, nunca muestra excesiva preocupación por los fines que se ha propuesto. Si sus emblemas surgen con naturalidad, en tal caso proceden de una persona de cualidades mediocres. Pero como hombre práctico podría haber alcanzado mayor éxito que el obtenido.

5. Juan Francisco de Villava

Villava, prior de la villa de Javalquinto, en la provincia de Jaén, constituye un caso extremo dentro de las orientaciones generales que caracterizaron a la emblemática española. Apasionadamente, a través de un libro de empresas que pretende hacer agradables al lector, ataca encarnizadamente a la «secta» de los alumbrados, convirtiendo así su obra en una defensa apologética de la «verdadera religión cristiana».

Mas no predominan en él las razones teológicas: su defensa se cifra en un ataque indiscriminado y masivo, zahiriente y agrio contra aquellos a quienes la Santa Inquisición debe perseguir sin perdón alguno. Si se vale de las empresas para mejor llegar al lector, como declara en el prólogo, por ser éstas un medio agradable, su obra no invita a abandonar el «error» por la vía de lo atractivo, sino por el camino de la renuncia y de la mortificación. El amor «es fuego que atrae a perdición total, y que consume las novelas plantas... consume hasta los huesos, ... saca el juyzio...», dice en la empresa séptima.

Su obra apareció en 1613 [82].

[82] *Empresas Espirituales y Morales, en que se finge que diferentes supuestos las traen al modo estrangero, representando el pensamiento, en que mas pueden señalarse: assi en virtud, como en vicio, de manera*

Villava titula su libro *Empresas* y no *Emblemas*, por razones que se entretiene en explicar en el prólogo. Es interesante examinar dichas razones, porque quizá estén basadas en la lectura de algún tratado sobre emblemática (el de Horozco, ciertamente, lo había leído) y en la poca claridad que en su mente quedó después de dicha lectura. En efecto, en el prólogo aduce el siguiente razonamiento:

> «De manera que por estas condiciones del Contilio no ha de ser peor la destas Empressas. Y si alguno en su favor me dixere, que porque teniendo sentido común no las llamo emblemas, digo que no lo pueden ser, porque mirado el vocablo emblema significa obra de varias figuras, y estas Empressas solo se fundan en un simil de naturaleza, o arte, o historia, o antigüedad, de manera que tienen su apoyo y fundamento en la existencia de la verdad, lo que no tienen las emblemas, que las mas se fundan en libres imaginaciones...»

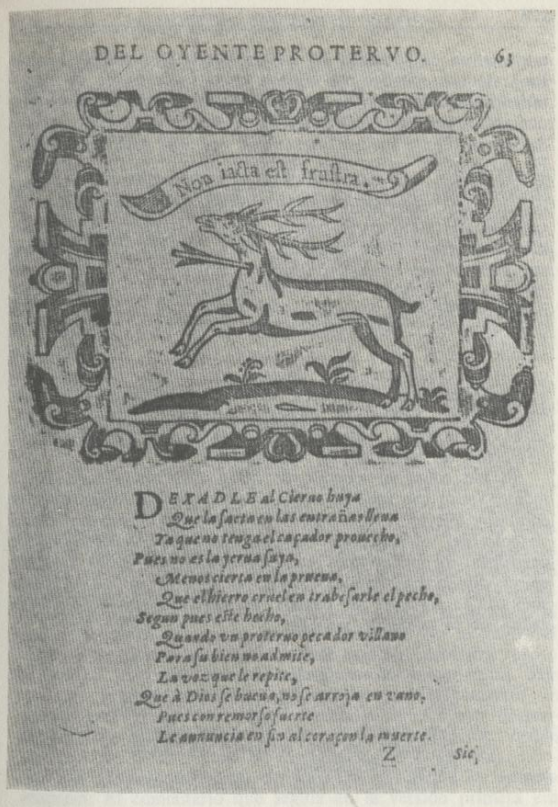
Es patente la falta de claridad de tales razonamientos si es que de razonamientos se puede hablar. La confusión es, sin embargo, meramente teórica, puesto que en realidad sus empresas en nada se diferencian de los emblemas. De todos modos, Villava culpa de confusión a los tratadistas que él ha leído:

> «Prove pues hazer algunas (empresas), y luego se me ofrecieron dificultades, porque los Authores que desta invención escriven, hasta oy no an querido ni quieren convenir en las condiciones y requisitos que ha de tener la empressa. Porque las que pone Iovio, refuta Ruscelio, las de Ruscelio, Contilio, y bien mirado no se quien les ha dado autoridad, para que quiten y pongan condiciones a su gusto...»

El total de empresas en nuestro autor alcanza la cifra de 100, número muy generalizado entre todos los emblemistas. Cada empresa consta de un lema en latín, un grabado y un epigrama en verso.

El lema está incluido en el grabado. Este, basado en su

que pueden servir a la Christiana piedad. Compuestas por el Maestro Juan Francisco de Villava, Pior de la villa de Javalquinto, de Obispado de Jaen. En Baeça, por Fernando Diaz de Montoya. Año 1613.



FRANCISCO DE VILLAVA: *Empresas Espirituales*. Baeça, 1613.

mayoría en la temática de autores anteriores (especialmente los tratadistas citados por Villava en el prólogo), es de características sencillas. El dibujo está enmarcado por algunos adornos, no excesivamente recargados, y tienen la gracia que les da la sencillez e incluso ingenuidad con que están realizados. En tal sentido, existe una verdadera desproporción entre las características del dibujo y el texto. La sencillez y claridad del primero contrastan con la atormentada pasión que el autor refleja tanto en los versos como en la prosa. Si en Soto dibujo y epigrama se aunaban como conjunto para producir en el lector una sensación atractiva, entretenida y a la vez de carácter provechoso, en Villava se da una disociación muy notable. Dicha disociación no se limita solamente al dibujo y al texto en cuanto tales, sino que se refiere también al sentido que el autor da al segundo elemento. El significado que tradicionalmente solía darse a los dibujos utilizados, es «tergiversado» por Villava en aras de su intencionalidad más fundamental: valerse de cualquier motivo, incluso profano, para «divinizarlo»; todo ello en vistas a una perspectiva: la refutación de las doctrinas iluministas.

El tan conocido ejemplo de las grullas que atraviesan el monte Tauro con piedras en el pico para no ser oídas por las águilas y que todos los autores de emblemas interpretan como símbolo del silencio que debemos guardar en determinadas ocasiones, lo encontramos en Villava con una ligera variante en el dibujo (las grullas llevan las piedras no en el pico, sino con la garra de las patas) y el significado es «espiritualizado» de la siguiente manera:

> «Ya veys qual llevan en los pies bolando
> Las veladoras Grullas por el Cielo
> Piedras por lastre, en milagroso vando,
> Para que el viento no les turbe el buelo.
> Pues quando el ayre del loor soplando
> Te quiera en alto arrebatar del suelo,
> De su conocimiento
> Puedes hazerle peso al pensamiento» [83].

[83] Fol. 81.

En este sentido interpreta Villava casi todos los temas que trata. Una vez más, queda patente la personalidad del autor frente al material recopilado y transmitido de otras fuentes. Esta personalidad (digamos intencionalidad) la deja claramente delineada en el prólogo:

> «No empero dexa de ser gratissimo a Dios, y a los buenos en su nombre, el buen zelo con que estas pieças se arrebatan de las manos del mundo como de injusto possessor, para hazerles venir bolando a servir al Evangelio... Yo bien quisiera entrar en este numero, como lo he significado en las ocasiones que se an ofrecido, bolviendo algunas cosas profanas, y haziendoles servir a Christo nuestro bien. Y assi cebado en este desseo, me puse (como dixe) una vez a considerar la gallarda y acomodada invencion de las Empressas...»

Villava no busca motivos rebuscados; se aprovecha de lo que ya existe tratando de divinizarlo, aunque aparentemente dé la impresión de que «la blancura de la iglesia manchamos con la suziedad de los etnicos»; este proceder está fundamentado en las Sagradas Escrituras y en los Santos Padres, así como en los varones serios y de «probada virtud». El autor dedica una gran parte del prólogo a justificar estos extremos. Convencido de que lo único que tiene algún valor es lo celestial, lo espiritual, lo divino, su temperamento apasionado se vuelca en una búsqueda desesperada y atormentada de todo aquello que en la tierra puede servir de motivo para encaminarnos hacia el cielo. En Villava no existe la medida, la razón desempeña un papel bastante reducido. No le mueve el amor, sino la inquietud de un alma que no encuentra reposo y que no distingue entre lo humano y lo sobrenatural. Por eso sus razones podríamos calificarlas, paradójicamente, de «sinrazones» y sus pretendidos argumentos, de brotes descontrolados de pasión. Todo ello se hace especialmente visible siempre que toca el tema de los alumbrados o agapetas. Contra esta secta va dedicada, con carácter particular, la primera empresa. El comentario que seguía en la versión primera era extensísimo. Incluso al censor Jerónimo de Acosta le parecía tan desmesurado tal comentario y el tono del mismo que en

carta al P. Fernando de Espinosa, procurador de los jesuitas en Andalucía, aconsejaba

> «que pusiera la primera Empressa en forma que las demas y con la misma brevedad: y que la materia que trata contra los Agapetas y Alumbrados la sacara en libro aparte...» [84].

Así se hizo en la edición de 1613: la tercera parte del libro comprende el comentario mencionado y se alarga hasta alcanzar casi las doscientas hojas de extensión.

Se han realizado varios estudios sobre el iluminismo en España. M. Bataillon discute algunas de sus características en su libro *Erasme et l'Espagne* [85]. A juzgar por las actas inquisitoriales (la primera fuente para conocer dicho movimiento espiritualista), parece quedar claro que los iluministas son una versión del reformismo protestante en el resto de Europa. Al menos, es preciso admitir que coinciden importantes orientaciones y características en ambos movimientos. Se trata, fundamentalmente, en el iluminismo, de una mística que pone el acento en la acción de Dios sobre el hombre y en la pasividad del corazón humano, el cual se deja, simplemente, llenar por él. Es un abandono al amor de Dios y a la acción del mismo en el interior del hombre. Este, renuncia a la actividad, a las reglas exteriores, a las empresas que impliquen forzar la influencia del amor divino. Se busca, pues, una renovación basada en el interior; pero dado que en España la Inquisición ejercía un poder omnipotente y todo lo relacionado con la Reforma estaba estrictamente condenado, esta orientación interiorizante que arrastra consigo una marcada reacción contra los formalismos y la dureza impuesta por los organismos eclesiásticos, no llegó a configurarse adecuadamente. Existieron numerosos casos de «iluminados» y la Inquisición se ocupó de ellos con el rigor acostumbrado. Pero esos casos no eran sino atisbos de lo que en gran parte del pueblo creyente estaba latente, hecho probado por la favorable acogida que las personas «iluminadas» encontraban entre los fieles.

[84] «El Censor.»
[85] Paris, 1937.

Para Villava, los agapetas son detestables:

> «Y siendo como los mas de ellos an sido hypocritas y so especie de religion, an hecho notabilissimos daños, me ha sido forçoso tocar en materia de hypocresia y traer de historias antiguas y modernas los daños que hypocritas an hecho en diferentes tiempos y lugares, y las traças que an usado para engañar al vulgo, que no distingue todas vezes entre la verdadera y fingida sanctidad.»

Su escrito trata de ser una admonición para que todos queden «bien instruydos y enseñados» respecto a la herejía que encubre sus engaños so capa de devoción y religión.

La empresa dedicada a ellos especialmente (puesto que a lo largo de casi todos los comentarios se hace referencia a los alumbrados) representa a unas zorras que huyen al salir el sol. El epigrama reza así:

> «Zorras astutas que las vides tiernas
> De la vida del Cielo,
> Contaminays por encubierta via,
> Para vuestras cavernas,
> Podeys huyr, pues de la noche el velo,
> Viene rompiendo el dia,
> Que el nuevo Sol por nuestra España embia.
> Con cuya luz ardiente,
> Descubridora de nocturnos hechos,
> Ni ya senzillos pechos
> Traer a engaño con piadosa frente,
> Podran de hoy mas pecados,
> Ni andar con este Sol dissimulados.»

Los versos no pueden ser más zahirientes. La explicación de esta empresa, que ocupa la tercera parte del libro, está más relacionada con los tratados espirituales de la época que con los motivos emblemáticos. En ella se hace patente de nuevo que Villava se vale de los emblemas como se podía haber valido de cualquier otro medio. Le interesan unos fines concretos y éstos constituyen la meta a la que se presta toda la atención. El resto carece de verdadera importancia. Es decir, tiene la importancia de un medio que se utiliza solamente *en cuanto* sirve a unos propósitos determinados.

He aquí un ejemplo del proceder de Villava en la explicación de la primera empresa:

> «Capitulo segundo, en que se declara quien son aquellas zorrillas que se ponen en la primera Empresa.
>
> Para entender con brevedad quien sean, no ay necesidad, sino de referir aqui las palabras del dulcissimo Bernardo, sobre el Psalm. 90. las quales son las que se siguen.
>
> Mirad (dize carissimos hermanos) como la primitiva Iglesia, fue acometida del temor de la noche, porque noche obscura fue aquella, quando â todos los que la perseguian les parecia que hazian gran servicio á Dios, pero esta guerra de los tyranos vencida, y sossegada esta tempestad, se hizo la Iglesia esclarecida, y conforme á las promessas del cielo, se puso en la cumbre de la gloria. (...) Con estas palabras y otras de aquel sermon 33. donde las pone, se muestra este santissimo Doctor, no poco estomagado con ciertos hypocritas de su tiempo, los quales como despues veremos, les llama Zorras, explicando el segundo de los Canticos, los quales, como alli lo declara, hazian grandes daños en esta viña del Señor. (...) Pues los segundos, que son los hereges descubiertos, no menos vivamente se comparan con las saetas, que buelan de dia, pues los tales con agudas puntas de agudos y cavillosos argumentos, ya por uno, ya por otro lado, no aguardando âl noche para encubrirse tiran al blanco de la Iglesia» [86].

El autor desmenuza detenidamente cada tema. Un hecho llama la atención: Villava aporta gran cantidad de citas eruditas. Pero no se limita solamente a los autores eclesiásticos o a la Biblia, sino que se extiende a los autores «étnicos» o paganos. Todo ello nos prueba suficientemente que había leído mucho. Y es de extrañar que tanto su nombre como su libro hayan pasado desapercibidos incluso en su tiempo.

El comentario a que me he referido se cifra únicamente en la primera empresa. Existe también un comentario, de 3 ó 4 páginas por regla general, después de cada empresa. En estos comentarios, se aprecian matices diferentes en relación con el dedicado a la primera empresa. Si el uno constituye un verdadero tratado espiritual, los otros semejan sermones, los sermones que el autor, como prior, podía haber pronunciado a lo largo del año. También en éstos abundan las citas de autores diversos, tanto cristianos como paganos; incluso, en ocasiones, se dan indicios o conatos de exégesis bíblica:

> «Mientras el alma reside en el cuerpo, su fuerça es tan limitada y corta, que ocupada en una operacion, se afloxa y remite a otra, y en especial quando es obra de la voluntad, la qual como es la superior en el alma, se lleva tras si las demas potencias, segun consta que un fervoroso amante, metido y enfrascado en amar, tiene como ahogado y suspenso el entender. De aquesto tambien procede que el amor levanta chimeras, pide impossibles y es tan borrascoso y atrevido, que se atreve a cosas que no se imaginaron. (...) Ciego y arrebatado es el amor, no espera discurso, no se rige por consejo, no enfrena por vergüenza, ni quiere sujetarse a razon. Y si no mirasse lo que tuvo la esposa para pedir luego besos a su esposo, y como quien no dize nada, sin aver precedido los medios que la prudencia dicta para semejante fin, dize: Beseme con el beso de su boca y es frasis Castellana usar la tercera persona por segunda. Y es como si dixera, beseme señor esposo, y alli osculos esta en plural, y es tanto como dezir, deme V. m. mil besos, y dize el glorioso Bernardo, que se admira de tan grande atrevimiento, pero ella no hizo mas que explicar su voluntad» [87].

El último párrafo, referido al *Cantar de los Cantares,* resulta extremadamente interesante en relación con la «exégesis» a que anteriormente aludí. Es preciso notar cómo Villava analiza las expresiones en castellano, sin pensar que el original no fue escrito en la misma lengua.

La utilidad de tales comentarios para los predicadores, es evidente. El mismo Villava lo declara en el prólogo:

> «Y yo he pretendido poner estos pensamientos en similes que pueden servir a predicadores, y por esso pongo tambien los lugares de escriptura donde se pueden aplicar, si alguna vez vinieren a las manos.»

[86] Parte III, fols. 4-a y 4-b.

[87] *Comentarios a la empresa,* en fol. 49-b.

Lo que ya tantos otros autores habían hecho en Europa y luego seguirán haciendo algunos también en España y en el extranjero, Villava se lo propone como finalidad.

Teniendo en cuenta todo lo que antecede, tanto sobre lo realizado por Villava como sobre su intencionalidad, podemos imaginarnos en qué medida es posible enjuiciar su calidad.

> «Los motes llevan todos su medida del verso exametro mas conocido. El verso con que se explican primero, no lleva mas ley de la buena consonancia, porque yo no hallo razon porque sea mas libre la musica que la poesia, siendo ambas tan hermanas que tratan en numerosos sonoros. Y pues vemos que no ay Maestro de capilla, que no procure de variar la composicion en sus Chançonetas y motetes, porque no ha de gozar la Poesia desta franqueza y libertad?»

Estas palabras del mismo autor en el prólogo pueden darnos la medida de la calidad alcanzada. La única ley que apreciamos es la «consonancia final» en los versos del epigrama. Consonancia que se limita a la rima final, pero sin tener en cuenta la cadencia rítmica del verso. No se puede hablar de poesía, sino de prosa versificada:

> «Mientras con hoz temprana
> Pestiferas langostas van segando
> Del monte Casio las alegres miesses.
> Con presurosa gana
> La ave Seleucis se las va tragando.
> Llenas de agenos ricos interesses,
> Vivissimo retrato
> Del cudicioso y avariento trato
> Pues mientras uno esconde
> Dinero en su bolson, y añuda el pecho,
> Mira el otro por donde
> Lo buelva en su provecho.
> Ay infame avaricia
> Que agenos bienes por su mal cudicia» [88].

[88] Fol. 11.

Leyendo tales versos recordamos lo que el mismo autor dice, también en el prólogo:

> «Pues si a esta utilidad y gusto le acompaña el de la pintura en las Empressas, que tan grata es a los ojos, y si en la pintura y buena perspectiva pone la Poesia sus esmaltes, y acude con su viveza, y ornamentos, verdaderamente se añade fuerça a fuerça...»

Su poesía no es en verdad rico «esmalte» y adorno, sino mera concesión a lo que la convención del género exigía para conservar la forma exterior. Una vez más nos encontramos ante un «poeta por necesidad», pero no frente a un poeta inspirado. A Villava no es posible juzgarle desde el punto de vista literario: en este aspecto no ofrece valores positivos. Por otra parte, hay que pensar que tampoco él mismo pretendía hacer literatura, sino ayudar a los predicadores y guiar a las almas previniéndolas del peligro de los iluminados. Si nos atenemos a sus propósitos, por tanto, quizá alcanzó su meta, aunque no está probado que la obra alcanzase el éxito necesario para ello; si examinamos el libro dejando de lado la intencionalidad del autor, lo incluiríamos en la lista de «sermonarios» y libros apologéticos populares destinados al uso de los predicadores y párrocos de aquellos años. En cualquier eventualidad, sin embargo, es necesario recordar la erudición del autor, hecho que prueba, al menos, vastos conocimientos, aunque éstos no hayan sido siempre suficientemente asimilados.

En cuanto a la temática de que se vale Villava, anoté que se servía principalmente de los autores o tratadistas que tal vez leyó, a juzgar por lo que declara en el prólogo. No es preciso insistir en que todo se orienta, cualquiera que sea la fuente, hacia Dios. Comparado con el resto de emblemistas españoles, no da muestras de tanta originalidad como ellos en lo que a temas se refiere. Su característica más personal está constituida por el matiz que da a cualquiera de los motivos utilizados. Dentro de esa tónica general, destacan sobremanera algunas empresas por estar fuera del contexto de la obra. Así, en una

de ellas se representa a un cerdo huyendo de una iglesia, con el lema «Non mihi sancta licent», y el epigrama:

«Torpe animal y mas que todos impio,
Como te has atrevido
Con pies tan sucios a tocar el suelo,
Del Dios tan puro y limpio,
Que en su respecto no lo esta el partido,
De las estrellas del mas alto cielo,
Bien mereces que el zelo,
Iusto en açote rigido, te excluya
Del Santo Templo para que del huya
Quien qual tu profanarlo
Quiere y con impias obras ensuziarlo» [89].

Lo prosaico del motivo está acompañado y refrendado por la torpeza de los versos. A continuación sigue un comentario sobre la pureza de aquellos que entran en los templos, en el cual el autor da muestras de estar al corriente de algunos hechos concretos sobre la iniciación de los primeros cristianos (catecumenado) y los ritos de iniciación de otros pueblos antiguos.

Si Sebastián de Covarrubias constituía, en su libro de emblemas, un breviario útil para todos en cualquier circunstancia de la vida y una fuente de ejemplos sencillos y comprensibles para cualquier maestro de escuela e incluso para cualquier predicador, Villava compone un libro reducido a un círculo: el de los eclesiásticos. Artísticamente, sus empresas, siguiendo la denominación del autor, o emblemas (pues de verdaderos emblemas se trata) carecen de unidad estructural y de sentido unitario, a la vez que se caracterizan por una notable desproporción en la correspondencia imagen-texto. Todo ello se debe a que Villava no pretendía hacer arte, sino que se sirvió de algo que le pareció útil para alcanzar fines didácticos y panegíricos. En realidad, una sola idea central domina toda la obra: la lucha contra los alumbrados. Y a ella está supeditado todo. Ahí reside su mayor lastre y quizá la razón de los escasos valores alcanzados. En todo caso, las *Empresas Morales* son un punto de referencia tal vez valioso para quien pretenda

[89] Fol. 50.

estudiar los pasos del iluminismo en España. Desde el punto de vista de la emblemática, es una prueba evidente y definitiva de que este género llegó a ser utilizado solamente para enseñar, prescindiendo de los valores artístico-literarios que en un principio lo habían acompañado.

6. Diego de Saavedra Fajardo

Don Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), de origen murciano y diplomático español muy importante en el siglo XVII, «Cavallero del Orden de S. Iago, Del Consejo de Su Magestad en el Supremo de las Indias, y su embajador plenipotenciario en los Treze Cantones, en la Dieta Imperial de Ratisbona por el circulo y casa de Borgoña y en el Congreso de Munster para la Paz General», editó su libro de empresas por primera vez en 1640 [90]. Dos años más tarde se volvió a publicar en Milán una nueva edición, pero ésta ya con algunas correcciones en cuanto a las empresas y con dibujos de peor calidad. La edición utilizada por mí, se basa en esta segunda impresión [91].

El número de ediciones del libro de Saavedra Fajardo es realmente sorprendente: en 1642 aparece también en París, en 1648 en Venecia por Marco Garzón (en italiano), en 1649 en Bruselas, por Juan Mommartio y Francisco Vivien (en latín); luego sigue imprimiéndose en Amsterdam en 1649, en Valencia en 1655, en Amberes, por Juan Bautista Verdussen en 1655, en 1656 en Valencia por Bernardo Nogués, de nuevo en el mismo año también en Valencia por Jerónimo Villagrasa; en 1659 en Amsterdam (en latín), en 1660 en Valencia, en 1661 en Amsterdam, en 1664 en Valencia, en 1664 en Amsterdam, en 1665 en Valencia, en 1666 en Madrid, en 1668 en París, en 1675 en Valencia, en 1675 en Madrid por la imprenta Real, en 1667 en Amberes, en 1678 de nuevo en Amberes por Juan Bautista Verdussen, en 1681 en Amberes por el mismo

[90] *Idea de un Principe Politico Christiano. Representada en cien Empresas...* En Monaco. En la imprenta de Nicolao Enrico, a 1 de marzo de 1640.

[91] Edición a cargo de Vicente García de Diego, en *Clásicos Castellanos*. Madrid, 1942.

editor, en 1684 en Venecia, en 1695 en Valencia, en 1708 en Amberes, en 1724 en Madrid, en 1739 en Amberes, en 1786 en Valencia, en 1789 en Madrid, en 1800 en Valencia, en 1819 en Madrid, por García, en 1845 en Barcelona, por J. Oliveros y en 1853 en Madrid.

> «Propongo a vuestra Alteza la *Idea de un Principe político-cristiano,* representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de vuestra alteza en la sciencia de reinar, y sirvan las figuras de materia artificiosa» [92].

Los fines que el autor se ha propuesto alcanzar están claramente expuestos en el comienzo de su dedicatoria «Al Principe de las Españas Nuestro Señor». Otro tanto pretenderá hacer, años más tarde, Solórzano y Pereyra valiéndose también de los emblemas.

La finalidad moralizadora de los emblemas ya está suficientemente explotada por casi todos los emblemistas, y, en especial, según hemos comprobado, por los españoles. Que Saavedra los haya utilizado en el mismo sentido, no constituye, pues, ninguna novedad. Su originalidad reside, no obstante, en haber aplicado esa finalidad moralizadora a la enseñanza política de los príncipes. De todos modos, también en este aspecto es preciso reconocer que nuestro autor no es el primero en llevar a cabo un tal propósito. En 1618, J. Bruck Angermunt había publicado ya sus *Emblemata Politica,* dedicados al emperador Matías [93]. Las semejanzas entre ambas obras bastan para convencernos de que Fajardo conocía la publicación de Angermunt y que quizá fue precisamente eso lo que le movió a escribir sus empresas. Bruck también declara en el prólogo que se había decidido a componer su obra porque constataba con qué agrado estudiaban los príncipes los libros de emblemas morales y cuán poco caso hacían de los libros doctrinales de educación, más

[92] Dedicatoria «Al Principe Nuestro Señor», p. 3.

[93] *Emblemata Politica, quibus ea quae ad principatum spectant breviter demonstrantur: singulorum vero explicatio fusius proponitur opus novum.* Prostrant argentine apud Jacobum ab Heyden et Coloniae apud Abrahamum Hogenber chaliographos. Anno 1618.

abstrusos, pero menos amenos. Mas ya con anterioridad a ambos habían existido diferentes tratados sobre la educación de los príncipes. Famoso fue el escrito en el siglo XIII por Egidio Colonna, *De Regimine Principum.* En 1345 apareció adaptado al español por Juan García de Castrogeriz. Posteriormente, en 1550, el sevillano Fox Morcillo publicó *De regno et regis institutione;* en 1570, Ginés de Sepúlveda, *De regno et regis officio;* en el siglo XVII siguen publicándose, igualmente, otros muchos, algunos relacionados con la «política cristiana» ... Todo ese arsenal existente pudo servir de base a Fajardo; unos libros probablemente los había leído, otros formarían ya parte del conjunto cultural heredado.

Con ello no pretendo quitar todo carácter de originalidad al autor, pero sí frenar la aceptación excesivamente benevolente de las excusas que presenta en el prólogo:

> «He procurado que sea nueva la invención, y no sé si lo habré conseguido, siendo muchos los ingenios que han pensado en este estudio, y fácil encontrarse los pensamientos, como me ha sucedido, inventando algunas empresas, que después hallé ser ajenas, y las dejé, no sin daño del intento, porque nuestros antecesores se valieron de los cuerpos y motes más nobles, y huyendo agora dellos, es fuerza dar en otros no tales.»

Después de haber compuesto o escrito algunos pensamientos, halló que ya habían sido expresados por otros:

> «También a algunos pensamientos y preceptos políticos, que, sino en el tiempo, en la invención fueron hijos propios, les hallé después padres, y los señalé a la margen, respetando lo venerable de la antigüedad» [94].

Las coincidencias, en cuanto a los temas, con varios otros autores de emblemas, son numerosas. Pero tampoco a este respecto hemos de acabar concluyendo que Saavedra Fajardo es un mero plagiario: todos los emblemistas, en menor o mayor grado, hacían lo mismo. El emblema 41 de Covarrubias, sobre la belleza y fortaleza del coral, lo encontramos en Fajardo en

[94] Prólogo «Al lector», p. 9.

la empresa 3 (Robur et decus); la empresa 27 que representa al caballo de Troya franqueando los muros de esta ciudad, es semejante al emblema 9 de Hernando de Soto; la idea de la vigilancia mientras se duerme, la encontramos en Saavedra en la figura de un león que presta atención mientras duerme; Pierio Valeriano también utiliza la misma imagen. En Alciato encontramos varios emblemas ensalzando la paz como atmósfera en la cual se desarrollan las artes (27, 107, 6), en Covarrubias en el emblema 74, en Saavedra en la empresa 74, en la cual se representa una lanza clavada en el suelo y un rosal que florece rodeándola. (Alciato: un yelmo en la paz se convierte en colmena.) La lista se podría alargar y englobaría muchos de los temas de Saavedra.

Hay que notar que éstos, aparte de que nuestro autor pudiese haberlos leído en algún libro de emblemas, flotaban, por así decirlo, en el ambiente; no es de extrañar, pues, que ese sustrato ambiental fuese el origen de las empresas en su gran mayoría; Saavedra no se había dado cuenta de que, a su vez, dicho sustrato había sido formado por los numerosos libros de emblemas; de ahí que al leer posteriormente algunos de esos libros constatase que algunos (yo diría muchos) de sus pensamientos y conceptos ya tenían «padre».

El tema de la caducidad de todo lo terreno, por ejemplo, es repetido por todos, autores de emblemas, poetas y demás escritores. Saavedra no lo trata de manera diferente y en él leemos lo que podríamos leer en cualquier otro autor del Barroco:

> «¿Qué es la vida, sino un continuo temor de la muerte, sin haber cosa que nos asegure de su duración?
> Estas son el paréntesis de la vida que incluye una brevísima cláusula del tiempo. No sé cual es más feliz hora, o aquélla en quien se abren los ojos al día de la vida, o ésta en quien se cierran a la noche de la muerte; porque la una es principio: y la otra fin de los trabajos...» [95].

Ideas idénticas expresa al comentar un reloj en la empresa 57.

[95] Empr. 101, p. 217.

Pero no son éstos los motivos que predominan en nuestro autor. La educación del príncipe la entiende desde un punto de vista eminentemente práctico. No cabe duda de que los largos años que Saavedra había dedicado a la política le sirvieron de manantial de fructíferas experiencias que trata de transmitir al futuro rey. Según él, son «experiencias adquiridas en treinta y cuatro años»; y sería una pena, como él declara, «que se perdiesen conmigo».

Los errores de la política desarrollada por la diplomacia española en la Europa de aquellos siglos habían sido muchos. Había sido excesivamente inocente e ingenua y de ella se habían aprovechado inteligentemente los gobernantes de las naciones vecinas.

La prudencia en el hablar es requisito necesario y para explicar estos conceptos se vale de la imagen de una campana en el campanario:

> «Es la lengua un instrumento por quien explica sus conceptos el entendimiento. Por ella se deja entender, o por la pluma, que es otra lengua muda, que en vez della, pinta y fija en el papel las palabras que había de exprimir con el aliento.»

En lo que al príncipe respecta, «ninguna palabra suya cae al que las oye». Por tanto,

> «conviene que no se adelanten al entendimiento, sino que salgan después de la meditación del discurso, y de la consideración del tiempo, del lugar y de la persona, porque una vez pronunciadas no las vuelve el arrepentimiento» [96].

El entendimiento, la razón y el discurso, han de preceder a cualquier otra acción emprendida. El freno utilizado con el caballo ha de servir de símbolo aleccionador (empresa 21); la serpiente que se mueve sin que el resto del cuerpo sepa a dónde se dirige la cabeza, es imagen de cómo ha de actuar el príncipe:

> «Con tal recato deben los príncipes celar sus consejos, que tal vez ni aun sus ministros los penetren; antes los

[96] Empr. 11, pp. 109 y ss.

> crean diferentes y sean los primeros que queden engañados, para que más naturalmente y con mayor eficacia, sin el peligro de la disimulación, que fácilmente se descubre, afirmen y acrediten lo que no tienen por cierto, y beba el pueblo dellos el engaño, con que se esparza y corra por todas partes.»

Y siguiendo su método de didáctica amena, ilustra sus «conceptos» con ejemplos tomados de la historia; unos, de la historia romana o griega, otros, de la misma historia de España.

Saavedra se opone con amargura a los métodos de engaños y envidias que imperan en las cortes europeas, siguiendo al tratadista «Macavelo», a cuyas teorías opone él la sinceridad, rectitud, virtud y religiosidad, aunque todo esté acompañado de la debida prudencia. La improvisación no ha de ser la característica de un reino, puesto que en tal caso los fracasos seguirán a las sorpresas desagradables. Como el toro antes de la lucha robustece sus cuernos «ensayando» sus fuerzas contra un fuerte alcornoque (empresa 80), «así los príncipes sabios han de pulir y perficionar sus consejos y resoluciones con madurez, porque tomallas solamente en el arena, más es de gladiátor que de príncipe».

Pero incluso antes que toda otra virtud ha de estar el trabajo, la «industria». Lo que Hernando de Soto erigía en una característica fundamental para lograr algo en la vida, Saavedra lo considera también como requisito indispensable para cualquier príncipe:

« ¡Qué no vence el trabajo! Doma el acero, ablanda el bronce, reduce a sutiles hojas el oro y labra la constancia de un diamante», comenta en la empresa 71, cuyo dibujo representa un ariete que a fuerza de insistir acaba abriendo un boquete en la muralla que parecía inexpugnable.

Hombre moderado, Saavedra prefiere la paz a la guerra, el gobierno que se sabe acomodar a las circunstancias (empresa 36) al gobierno inflexible, el arte de gobernar que sabe mezclar lo útil con lo dulce, el «arte de melificar con el de la cultura» (empresa 42), el «Ne quid nimis» que toda la antigüedad había ya venerado (empresa 41).

Claro que de nada sirve al príncipe esforzarse si los fundamentos no son sanos y fuertes, es decir, si su gobierno no está fundamentado en la Iglesia: «El príncipe que sobre la base triangular de la Iglesia levantare su monarquía la conservará firme y segura» (empresa 25).

Todas estas doctrinas están convenientemente ordenadas. El autor distribuye sistemáticamente su tratado; se propone ofrecer como un manual y, con tal finalidad, ordena las ideas:

Educación del príncipe: empresas 1 a 6.

Cómo se ha de haber el príncipe en sus acciones: empresas 7 a 37.

Cómo se ha de haber el príncipe con los súbditos y extranjeros: empresas 38 a 48.

Cómo se ha de haber el príncipe con sus ministros: empresas 49 a 58.

Cómo se ha de haber el príncipe en el gobierno de sus estados: empresas 59 a 72.

Cómo se ha de haber el príncipe en los males internos y externos de sus estados: empresas 73 a 95.

Cómo se ha de haber el príncipe en las victorias y tratados de paz: empresas 96 a 99.

Cómo se ha de haber el príncipe en la vejez: empresas 100 a 101.

De todos modos, tampoco se ha de pensar que esta ordenación sistemática propuesta por Saavedra se sigue en el desarrollo con el rigor científico y distinción con que se las pudo proponer en mente y expresó en el «Contenido de materias». Las ideas, consejos y admoniciones están desparramados de una manera bastante desordenada; en este aspecto no supera totalmente la tónica que dominó en todos los emblemistas: promiscuidad de materias. La idea central de cada empresa está dividida en multitud de ideas accesorias o ramificaciones más o menos pertinentes al motivo principal. Sin embargo, es preciso reconocer un cierto rigor en la exposición, rigor que no encontramos en la mayoría de emblemistas.

Claro que a Saavedra no es posible considerarlo exclusivamente desde el punto de vista de la emblemática. Si le observamos desde este ángulo, sus valores no son muy destacables.

Los dibujos son de calidad pobre, los temas bastante conocidos, la desproporción entre pintura y comentario excesivamente notoria. En cuanto emblemista, Fajardo constituye como un caso «aparte», aislado y desconectado del resto. No ha estudiado con detenimiento los libros de emblemas. No hace referencia a los diversos autores del género, ni siquiera al mismo Alciato, poco sabe acerca de su origen, su función, sus aspectos artísticos. Saavedra topó con libros de emblemas y vio en ellos un vehículo apropiado para escribir un tratado didáctico. Pero la emblemática en sí le era ajena. Sobre este particular, se nos antoja, hasta un cierto punto, como un «autor inconsciente de emblemas», es decir, como un autor que usa de medios determinados en los cuales apenas si repara: porque lo que le preocupa es la finalidad que persigue; los medios son meramente accidentales, ocasionales. Como habría dicho un filósofo escolástico de su tiempo, Saavedra es un autor de emblemas «per accidens».

Sus empresas son más dignas de ser llamadas tales que en Juan de Borja. Saavedra presenta un dibujo pequeño (del tamaño de cualquier empresa inscrita en un escudo o en un sello) con un lema inserto. A continuación sigue un largo comentario. Este es el cuerpo importante de la obra. Y es preciso juzgarlo bajo el punto de vista literario. No quiero decir con ello que el aspecto didáctico, moralizador y paralelista-simbólico, tan característico del emblema, esté ausente.

En ciertos párrafos, podríamos figurarnos al moralizador Horozco, aunque nunca a Villava:

> «La mayor enfermedad de la república es la incontinencia y lascivia. Dellas nacen las sediciones, las mudanzas de reinos y las ruinas de príncipes, porque tocan en la honra de muchos, y las castiga Dios severamente. Por muchos siglos cubrió de cenizas a España una deshonestidad. Por ella cayeron tantas plagas en Egipto, y padeció David grandes trabajos en su persona y en las de sus descendientes perseguidos y muertos casi todos a cuchillo. (...)
>
> Cierro esta materia con dos advertencias: la primera que las repúblicas se conservan cuando están lejos de aquellas cosas que causan su muerte, y también cuando están cerca dellas. Porque la confianza es peligrosa y el temor solícito y vigilante. La segunda, que ni en la persona del príncipe ni en el cuerpo de la república se han de despreciar los inconvenientes o daños, aunque sean pequeños...» [97].

En ocasiones, se entretiene describiendo con minucia los diversos detalles que ha expresado en la pintura, descubriendo así el misterio y enigma que existe en ellos, aunque no son estos dos puntos los predominantes en él, como tampoco lo son en cualquier autor que pretende enseñar como meta primera.

Y otras veces, su rigor científico y austeridad nos sorprende con historietas curiosas o cuentos y leyendas, así como con citas bíblicas que parecen estar en desacuerdo con los rasgos que cabría esperar que definiesen al autor:

Hablando en la empresa 5 de la necesidad que los príncipes tienen de saber diversos idiomas para poder entenderse y dialogar directamente con los diferentes encargados del gobierno en todas las provincias del reino, comenta:

> «Por esto Josef, habiendo de gobernar a Egipto, donde había gran diversidad de lenguas, que no entendía, hizo estudio para aprendellas todas.»

Y refrenda esta afirmación con una extraña acotación del libro de los Salmos (80, 6): «Linguam quam non noverat, audivit».

Y en otra ocasión, en la empresa 79, refiriéndose al loro:

> «Ninguna de las aves se parece más al hombre en la articulación de la voz que el papagayo. *Si me non videas, esse negabis avem* (Marc.). Es su vivacidad tan grande que hubo filósofos que dudaron si participaba de razón. (...) Esta ave es muy cándida, calidad de los grandes ingenios. Pero su candidez no es expuesta al engaño.»

Cita incluso a Cardano, según el cual «esta ave aventaja a todas las aves en el ingenio y sagacidad, y que no solamente aprende a hablar, sino también a meditar, con deseo de gloria» ...

No cabe duda de que todo este material y las amenas

[97] Empr. 60.

historietas, ingenuas o no, que lo acompañan, servirían al príncipe de agradable solaz para ingerir las amplias doctrinas contenidas en el libro. Pero notemos: la amenidad no está refrendada tanto por las empresas en sí como por el proceder afín al utilizado por los emblemistas y, más esencialmente aún, por las ejemplificaciones de que Saavedra se vale continuamente.

Los comentarios de Saavedra hacen frecuente uso de citas bíblicas. Ya en el prólogo declaraba que

> «las máximas principales de estado confirmo en esta impresión con testimonios de las sagradas letras, porque la política que ha pasado por su crisol es plata siete veces purgada y refinada al fuego de la verdad. ¿Para qué tener por maestro a un Etnico o a un impío, si se puede al Espíritu Santo?» [98].

Pero una aportación tan masiva de textos sagrados para confirmar sus doctrinas está viciada por una falta de rigor interpretativo que a nosotros se nos antoja realmente excesivo. El caso citado anteriormente es sólo un ejemplo entre mil.

Su estilo es sentencioso, austero. Rara vez Saavedra se detiene en excursos en los cuales la mente pueda descansar. En su obra todo es didáctico, todo aprovechable para el príncipe, consecuente con su idea de que a éste no se le ha de entretener con algo que le aparte de sus tareas, robándole así el precioso tiempo de que tanta necesidad tiene el gobierno de la nación. Pasajes como el siguiente son realmente raros y se encuentran solamente al final de la obra; hablando del Etna, volcán del que la gente se olvida al cabo de unos años y los terrenos vuelven a ser cultivados, parece inspirarse de manera inesperada:

> «Perdióse la memoria o nadie la quiso conservar, de daños que habían de tener siempre vivo el recelo. Desmintió el monte con su verde llanto el calor y sequedad de sus entrañas; y asegurado el mar, se confederó con él, ciñéndole con los brazos de sus continuas olas, sin reparar en la desigualdad de ambas naturalezas; pero engañoso el monte,

[98] P. 10.

EMPRESA LXX *

No sufre compañeros el imperio ni se puede dividir la majestad, porque es impraticable que cada uno dellos mande y obedezca a un mismo tiempo, no pudiéndose constituir una separada distinción de potestad y de casos, no que la ambición dure en una misma balanza, sin que pretenda éste superioridad sobre aquél, y sin que los descomponga la invidia o los celos.

Nulla fides Regni sociis, omnisque potestas
Impatiens consortis erit. (Lucan.)

Imposible parece que no se encuentren las órdenes y los dictámenes de dos gobernadores. Moisén y Aarón eran hermanos; y, habiendo Dios dado a éste por compañero de aquél, fué menester que asistiese en los labios de ambos y que ordenase a

DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO: *Idea de un Príncipe...* Madrid, 1942 (primera edición en Milán, 1642).

disimulaba en el pecho su mala intención, sin que el humo diese señas de lo que maquinaba dentro de sí» [99].

Probablemente, del proceder emblemático heredó ese estilo frecuentemente entrecortado, no tan «hilado» como él asegura en el prólogo, compuesto a base de frases (sentencias) puestas la una al lado de la otra sin la debida conexión. A ello se unió la afición barroca por la frase concisa. Como resultado, el tratado de Saavedra, resulta un conglomerado ideológico rico en pensamientos útiles, en ideales nobles, que ofrecen al príncipe una fuente inagotable de enseñanzas beneficiosas. Opino que ésa ha sido la causa principal que ha contribuido al éxito del libro. Desde el punto de vista de la emblemática, Saavedra se limita a utilizar el género con fines didácticos. Pero éste poco o nada gana en su obra en cuanto a los aspectos artísticos originales del mismo se refiere. Literariamente es posible situarlo en un fluctuante término medio.

7. Juan de Solórzano y Pereyra

Creo que Solórzano ha de ser considerado como el último autor de emblemas de importancia en España. Pero a pesar de ello, es decir, a pesar de que su libro apareció más de un siglo después de haber publicado Alciato su *Emblematum Libellus* y a pesar de que ha de ser puesto, cronológicamente, como el último en la lista de emblemistas españoles, Solórzano no ha recogido todos los síntomas decadentes que la emblemática española iba acumulando. Solórzano, junto con Hernando de Soto, es uno de los autores que más se acercan al modelo de 1531.

Su libro salió a la luz en 1651 [100]. Está escrito en latín. Este hecho ha sido quizá el motivo por el cual Solórzano no es

[99] Empr. 43.

[100] *D. Ionnis Solorzano Pereyra I.V.D. ex equestri militia divi Iacobi, et in regnis supremis castellae, et indiarum consilii antiquissimi, et iam emeriti Senatoris Emblemata centum, Regio politica.* (No figura ni lugar ni fecha de edición. La licencia del censor data del 31 de agosto de 1651.)

El autor de estos emblemas escribió varios otros libros: *Obras Posthumanas. Recopilaciòn de varios tratados, memoriales y papeles escritos*

tan conocido como el resto de autores. Al igual que el comentario a Alciato del Brocense, la lengua latina estaba aún limitada a unos pocos. Tanto es así que luego fue traducido al español por el doctor Lorenzo Matheu y Sanz, en 1658 [101].

Por cierto que la traducción es bastante libre y, especialmente en lo que a los epigramas de los emblemas se refiere, el traductor llega incluso a hacer una interpretación del autor.

Así, el emblema 4 de Solórzano:

«Vis divina pilam ludens iaculatur ab alto,
Et salit, et resilit: tollitur, atque cadit
Tolleris in Coelum, Princeps, cave culmina praeceps.
Divinis manibus si es pila, ludus eris.»

es traducido por el doctor Matheu de la siguiente manera:

«Dios desde lo alto derriba,
Quando juega la pelota,
Que llena de viento vota,
Ya àzia baxo, ya àzia arriba,
Y qualquier Principe assi

algunos en causas fiscales, y llenos todos de mucha enseñanza y erudición. Zaragoça, Herederos de Diego Dormer, 1676.

D. Phip. IV. Hisp. Et Ind. Regi. Opt... Disputationem de Iudiciarum Iure, sive de iusta Indiarum Occidentalium inquisitiones, acquisitione et retentione, 3 libris comprehensam. D.E.C. Matriti ex offi. F. Martinez, 1629.

[101] *Emblemas regio-políticos de Don Juan de Solórçano, distribuídos en Décadas.* Traducidos de orden del Exmo. Señor Príncipe Duque de Montalto a quien se dedican. Valencia, 1658.

El traductor motiva así su traducción: «concurriendo a una justa, de las muchas que el desvelo de V. E. forma, para el acierto del govierno desta Provincia, huve de fundar mi discurso en la doctrina, que la mas gloriosa pluma de España, Don Juan de Solórçano, ha divulgado en uno de sus Emblemas Regio-Politicos: y fenecida ella V. Exc. me mando le sirviese en traducir uno; diziendome que desseava comunicasse a todos tan gran tesoro. Obedeci puntual, eligiendo el sesenta y cinco, por parecerme muy propio al intento, que V. Exc. tenia entre manos, y reconociendo impossible el añadir un apice a tanta erudicion, para darle a lo traducido algun ribete, que le adornasse, reduxe a versos Castellanos, los que el Autor cita de Poetas Latinos, variando los metros, para que la diversidad hiziesse mas plausible la leyenda». (En «Comentario del Traductor».)

Le juzgo, pues elevado
Al Cielo, y precipitado
No sola una vez le vì.
Y siendo su poder ciego
Pelota en la sacra mano,
Toda Magestad, es llano,
Que serà cosa de juego.»

En los comentarios sigue un método muy semejante. No repara excesivamente en la fidelidad a la fuente, sino que pretende, ante todo, que las ideas expresadas en latín sean entendidas llanamente por todos. Todo esto a pesar de que el mismo Solórzano es ya muy sencillo y llano en la expresión. Los versos que Solórzano cita de acuerdo con el original latino los versifica el traductor, según declara en el mismo prólogo. Muchas de estas acomodaciones en verso son de este tenor.

Los versos de Plauto: «Enim vero Di nos quasi pilas homines habent», son traducidos así:

«Por pelotas nos reputan
Si bien lo miras, los Dioses,
Pues juegan y se entretienen,
De ordinario, con los hombres.»

No cabe duda de que, si bien la fidelidad decae bochornosamente, aumenta también, casi en la misma proporción, la gracia y la claridad. Y éstos eran los objetivos buscados por el traductor y quien le había encargado tal traducción, el Príncipe de Montalto.

Como ya había hecho Saavedra Fajardo y algunos otros autores, tanto españoles como extranjeros, Solórzano se propone ofrecer un tratado en vistas a la educación de los príncipes. Y con tal fin, se vale, al igual que Saavedra, de los emblemas. Pero Solórzano no era un diplomático del nivel de Saavedra. Aquél había escrito esencialmente lo que era fruto de sus amplios años de experiencia al servicio de la diplomacia y en todos los países de Europa. Era un hombre culto, sí, pero su obra es el resultado de la conjunción experiencia-erudición. A Solórzano le falta lo primero. Por esa razón también el libro tiene características bastante diferentes.

En primer lugar, su obra está dirigida a los gobernantes y encargados de la cosa pública,

«... quibus quicquid ad Regum institutionem, et rectam Reip. Administrationem conducere, & pertinere videtur...».

Y en la portada, anota otro detalle muy importante:

«Opus vel ipsa varietate, et utilitate Rerum, & Materiarum, quas continet, expetendum, & omnium Facultatum Professoribus summopere necessarium.»

El autor, por tanto, no piensa solamente en la educación del príncipe, como Fajardo, sino que apunta hacia la información de todos los gobernantes en general y a la posibilidad de servir de ayuda a los profesores de las universidades. En tal sentido, Solórzano pretende escribir así un tratado de rango universitario. Y, naturalmente, lo escribe en latín, como compete a todo escrito científico y de acuerdo con los baremos exigidos por la época. No otra cosa había hecho Francisco Sánchez con los comentarios de los emblemas de Alciato. Si esta suposición es cierta (y a ello da pie lo que, repito, declara el autor en la portada), Solórzano ha dado el primer paso para elevar el rango de la emblemática introduciéndola en los ámbitos universitarios. Idea que no está, por lo demás, desencaminada si pensamos que los emblemas son en sí un medio didáctico no desdeñable. Y si ya se había hecho esto a nivel popular y vulgarizador, teóricamente no debería haber mayores impedimentos para llevarlo a cabo en las facultades universitarias. Este intento habría sido una verdadera novedad. Recordemos que los emblemas circulaban más profusamente a nivel popular, pero nunca llegaron a encajar en los ambientes literarios. Esta es la razón por la cual han sido olvidados en las historias de la literatura o, al menos, tratados de una manera muy somera e imprecisa, cuando no incorrecta.

Solórzano conocía a Saavedra. Las diferencias entre ambos resaltan extremadamente, no sólo a nivel de orientación general de la obra, sino también en lo que a los aspectos literarios se refiere. El estilo seco, entrecortado, a modo de sentencias, conciso, del primero, se encuentra frente a un estilo suelto, sen-

cillo, cordial y despreocupado en el segundo. Solórzano dedica palabras de alabanza a Saavedra; y se sirvió de algunos de sus motivos emblemáticos:

> «Caeterum, cum per ipsum tempus, quo Ego hanc scriptionem parabam, in manus meas pervenisset elegans, & vere ad asciam dedolatus Liber Documentorum, seu Idearum Politicarum, quem sub diversis symbolis Don Didacus Saavedra Fajardus in lucem emisit, illumque meritò ab omnibus probari, & laudari conspicerem, consultuis mihi, Tuaeque Maiestetati, & reliquis Lectoribus gratuis, futurum existimavi, quae ad illam congesseram in Emblemata quaedam digerere...»

Pero sigue un camino diferente. Estructuralmente, se aproxima más al modelo de Alciato. Solórzano conoce los emblemas y los tratados sobre el género, en especial al «Pater Emblematum». Quizá ésta sea otra razón que le mueve a escribir en latín, ya que

> «Vitio quoque verti non poterit, nam idem illorum Scriptores, tam Nostrates, quam Alienigenas, uno Alciato excepto, fecisse comperies...» [103].

A excepción de Hernando de Soto, los demás autores españoles habían seguido sus propios métodos, de acuerdo con su personalidad y lo que pretendían con sus obras. El esquema lema-cuadro-epigrama era utilizado por cada cual a su manera. No se tenía en cuenta el orden y función que al mismo se había asignado en los primeros autores del género y los tratadistas habían ratificado en diferentes escritos.

Solórzano parece volver, en este aspecto, a las fuentes. El cuadro está precedido de su correspondiente lema y seguido por un epigrama que reúne las características estructurales de Alciato: exposición de la pintura y lección paralela para el hombre

He aquí, como ejemplo, el emblema 68. El tema ya había sido tratado por muchos emblemistas, aunque en diferentes modalidades. Aquí se nos presenta a unos hombres que cazan pájaros valiéndose de «reclamos» y una red:

> «Ut volucres campis solitus praedarier Auceps, (1)
> Subdola cum visco retia fraude tegit: (2)
> Sic fora sunt campi, praetensaque retia leges (3)
> Queis Rabulae miseros illaqueare solent. (4)
> Hos abige, ò Princeps: leges, litesque secentur (5)
> Si salvas volucres Plebis habere cupis.» (6)

El epigrama es reducido, conciso. Los versos 1, 2, 3 y 4 describen lo representado en el dibujo. En la descripción no encontramos elementos ajenos, como suele ocurrir en los autores españoles. Me refiero a los elementos moralizadores o catequéticos principalmente. Los dos últimos versos (5 y 6) son la transposición, en paralelo, de lo que acaece a esos pajarillos, a la manera de comportarse el príncipe en relación con las leyes si desea mantener salvos los «volucres Plebis». No se introduce nada que pretenda llamar la atención de inmediato sobre un punto concreto relativo a la moral o a la religión: se mantiene el equilibrio que caracterizaba al epigrama de Alciato. Existe, en efecto, una lección, pero el todo nunca está supeditado a dicha lección; existe una preocupación (¿artística?) que eleva la calidad del conjunto.

Naturalmente, la intencionalidad moralizadora no está ausente, pero no lo acapara todo:

> «Quae quiden Iussio, sive exhortatio, ita Mihi pia, gravis & prudens visa fuit, Omniumque fere Documentorum locupleti penu referta, quae ad rectam, & Christianam cuiuslibet Regni administrationem conducere possit, ut statim calamum sumserim, ad eam estollendam...» [104].

Me limitaría a afirmar que esa finalidad está presente en la medida en que es esencial a los emblemas. A raíz de ello, se aprecia igualmente una correspondencia entre dibujo y texto, realidad también ya casi olvidada en otros autores. A diferencia de Saavedra, Solórzano cultiva los emblemas en cuanto tales; se propone aleccionar al príncipe y a los gobernantes, pero

[102] Prólogo.
[103] Prólogo.
[104] En «Praefatio» a «D. Philippo IV».

sin menospreciar la calidad del medio que utiliza, es decir, el emblema.

Solórzano no aporta material nuevo. El mismo confiesa en el prólogo «nove dixisse, non nova». Así es en realidad. Los temas o bien son idénticos a los ya tradicionales en la emblemática, o bien se conservan las mismas ideas bajo ligeras variantes, especialmente en la presentación de los dibujos. Dibujos que están impresos en bronce con gran nitidez y claridad.

«Qui eminunt cadunt», reza el lema del emblema 58, aludiendo a un dibujo que representa a un hombre en medio de un llano mientras es abatido por un rayo. Este mismo motivo se encuentra tanto en Alciato (en este autor aludiendo a Iscaro a quien por pretender subir muy alto se le derritieron las alas y cayó a tierra), como en Saavedra (monte elevado sobre el que se concentran los rayos en las tormentas) y otros (Covarrubias, Soto).

La imagen de las armaduras delante de la casa (emblema 24), el ciervo que olfatea los nidos de víboras (emblema 70, «Nulla fraus tuta latebris»), el tema de la fortuna «cristianizado» y cambiado en el emblema 4 (Dios juega con los reyes como con una pelota, que bota y rebota a su voluntad) y conservado según lo tradicional en el emblema 5 (la diosa Fortuna sobre dos bolas y con una rueda en la mano), el elefante que cae debido a su gran peso por pretender arrimarse a un árbol... todos son temas comunes en el género emblemático.

Los principios cristianos de todo reino, sobre los cuales se ha de asentar cualquier autoridad, están ya claramente expresados en el primer emblema. Dios, con un cetro y el mundo entre sus manos, declara en el epigrama:

> «Ex nihilo feci, totum impleo, cuncta guberno.
> Meque volente stetit; Meque volente ruet.
> Cedite mortales, Dominans ego solus in Orbe,
> Condere qui haud poterit, nec dominator erit.»

Y el comentario a este emblema primero trata de confirmar tales afirmaciones divinas, enraízadas en frases bíblicas, a través

Nolite confidere in Principibus.

EMBLEMA LIX.

Arboris ad truncos Elephantis carnea moles
Applicat, ut relevet nocturno membra sopore.
Proh miserum; quippe arbor erat præcisa latenter
Arte Venatoris; fulcro cecidit q; cadente:
Sic capitur, dum stare nequit, mansuescere discens.
Discite Mortales nullis hærere Potentum
Truncis; deficient, caditis q; cadentibus ipsis;
Imminet heu casus; spes omnis in arbore fallax.

JUAN DE SOLÓRZANO Y PEREYRA: *Emblemata regio-politica.* Valencia, 1651.

de numerosos ejemplos históricos o «interpretados» bajo los puntos de vista que mueven al autor.

Con estos fundamentos, el príncipe puede estar seguro y confiar en su imperio, puesto que «Deus quod erigit, dirigit» (emblema 24). Siguiendo también lo declarado por Saavedra, la base y fundamento de un reinado ha de ser Dios y su religión (emblema 9, «Religionis Praemium») y gobernará mejor aquel que cambie su cetro por la cruz (emblema 10).

Mas no son estos aspectos religiosos los que más predominan. Al igual que en Fajardo, el equilibrio, la prudencia, la instrucción han de ser las características más apreciadas.

Solórzano también es partidario de que el príncipe sea educado debidamente.

> «... Figite Principes
> Rectam infantibus indolem,
> Disciplina est animorum melior parens.»
> (Embl. 25.)

Y en el emblema 26 repite que el buen gobernante ha de estar tan preparado en las armas como en las letras («Armis et Litteris»), para continuar en el emblema 27 afirmando que «Eloquentia Principes ornat». Se recogen así algunas de las ideas preconizadas en *El Cortesano*.

De otra parte, se insiste reiteradamente en aspectos prácticos afines al desempeño de las tareas reales: «Adulatores fugiendi» (emblema 50), «Tributa qualiter imponenda» (emblema 82), «Iterata culpa gravius punienda» (emblema 72).

E igualmente, el rey debe actuar conforme a principios dictados por la doctrina y caridad cristiana. A este respecto, los pobres y débiles han de ser cuidados con atenciones especiales: «Largus in pauperes», titula el emblema 41. Y en el 65 representa a una rana que se defiende del cocodrilo atravesándole una ramita en la boca, con el lema «Pauperum tutamen» y los versos finales:

> «Semper iustitia tegat pusillos,
> Vero non pede, non reflexa Virga.»

Sobre la guerra, aconsejando siempre el evitarla, se habla en los emblemas 89, 90, 91 y 92. Y no faltan, finalizando

así este breve recuento de temas, algunos consejos prácticos como el anotado en el emblema 33 («In nimis deditos Venationi») en el que se advierte al príncipe de los peligros a que conduce una entrega descontrolada a los placeres de la caza, puesto que ello acarrea consigo el abandono de los quehaceres inherentes al gobierno.

Casi como anecdóticos podrían citarse algunos ejemplos, como los contenidos en el emblema 4 (Dios jugando con los reyes como si fuesen una pelota) y en el 11. En éste la imagen representa a un pastor (el rey) y a una muchedumbre de hombres pastando (sic!) (el pueblo gobernado):

«Quis Grex? Sunt homines. Pastor? Cyllenius Almus.» El representar a los hombres pastando como ovejas se nos antoja un tanto bochornoso para la humanidad...

No obstante, estos ejemplos últimamente citados no son sino un exponente de una de las facetas del autor: en ocasiones es vulgar y ronda con la chabacanería. Esta nota parece extraña, pero la encontramos confirmada en el comentario que sigue al cuerpo del emblema en sí, en varias ocasiones. En este sentido, Solórzano está a millas de distancia de Saavedra.

Mas a pesar de ello, sus comentarios constituyen un riquísimo caudal de erudición. Todo lo afirmado está «debidamente» demostrado según fuentes tanto clásicas como contemporáneas, tanto profanas como religiosas.

La antigüedad ocupa un lugar preeminente:

> «... ut quae carmina, vel lemmate breviter insinuarent latius aperirent, eorumque mentem, et originem, suique animi sensa, distinctius exponerent. Quod nemo melius, quam ipse Auctor praestare potest...» [105].

y a continuación aclara quiénes son esos autores a los que él da prefencia:

> «In quibus (commentarijs) quidquid ad unius cuiusque thema, vel lemma ornandum, & comprobandum in Sacris Litteris Sanctum, in Sanctis Patribus pium, in Philosophis serium, in Iurisconsultis maturum, apud Oratores grave, in

[105] «Prólogo.»

Annalibus fidele, in Symbolicis & Emblematarijs figuratum inveni, eo studio congessi, ut argumenti veritatem & utilitatem eloquentia commendet» [106].

Incluso su mismo proceder, añadiendo los comentarios a los emblemas, era ya seguido por Cicerón,

«Ut in suis Paradoxis Cicero fecit, brevem, & occultum uniuscuiusque titulum, longa interpretatione patefaciens» [106].

Al ojear los comentarios, el lector se encuentra desbordado por el material erudito que Solórzano somete a su consideración. Por una parte, surge la admiración; por otra, es posible preguntarse hasta qué punto el autor ha asimililado todo lo que ofrece. En cualquiera de las eventualidades, no obstante, es preciso conceder que Solórzano era una persona de amplios conocimientos. En cierto sentido, nos recuerda a aquel otro comentarista de los emblemas de Alciato, Diego López, cuya obra fue editada también en Valencia y que, sin duda, conocía Solórzano, ya que había sido impresa en 1615.

La erudición se sigue sin discriminación de autores. A un santo padre sigue la cita de un autor clásico o un filósofo pagano, a una cita bíblica, el ejemplo de un hecho histórico reciente o antiguo o ¡de una leyenda mitológica!

No me resisto a ofrecer una parte del comentario realizado al emblema 59 («Nolite confidere in Principibus»), cuya pintura representa a un elefante que se cae debido a su gran peso al apoyarse sobre un árbol. El ejemplo, sin embargo, no ha de considerarse como único: la tónica es general en toda la obra:

«Quam lubricum, quantisque casibus obnoxium sit cum Magnis, & in magnis versari, summumque in aulis Regijs fastigium obtinere, satis in superioribus demonstravimus, hoc autem Emblemate adumbrare conamur, vel alijs periculis deficientibus, parum his Principum, aliorumque potentiorum fulcris, adhaesionibus, & favoribus esse fidendum, cum ubi illi ceciderint, & qui ipsis haeserint, prolabantur, & à mortalibus & suaptè natura caducis, nihil non mortale, fluxum, & caducum sperare fas sit.

Quod satis dilucide Regius Psaltes admonet dicens, *Nolite confidere in principibus; in filijs hominum, in quibus non est salus.* Quod & in alijs locis saepe repetijt; & Ieremias ita constanter, ut *Maledictum cum esse hominem dicat, qui confidit in homine, & a Domino recedit cor eius;* et pluribus ornant Sancti Patres ibidem a Lorino, & Cornelio à Lapide adducti. Inter quos Apollodorus Graecè, sed in hunc sensum, sic eandem sententiam expressit,

Numquam Principibus cum animis confidens fueris Neque mortalium filijs, unde lumen nunquam est. Indèque in Deo solo fiduciam totam nostram collocari deberi, pluribus ostendit D. Cyprianus, cuius, & aliorum verba alio in loco retulimus. Huiusque vanae, & caducae de Principibus confidentiae aptissimum symbolum Ieremias in myricibus ponit, arbusculis nimirum parvis & infructiferis, simul etiam & aridis quia nihil de coelesti pluvia participant, in qua sperare debuerant. Unde & illud Ovidij,

Si quis idem speret laturas poma myricas.
Speret, & è medio flumine mella petat.

Daniel autem, Principes, & sub eorum umbra de gentes Aulicos, procerae ac frondosae arbori comparat, quae simul atque à domino succidi iubetur, omnes pariter sub ea delitescentes, illius commodis viduantur. Sic etenim inquit: *Vigil & Sanctus de coelo descendit, & fortiter clamat. Succidite arborem & praecidite ramos eius, excutite folia eius, & dispergite fructus eius, fugiant bestiae, quae subter eam sunt, & volucres de ramis illius.* Iacobus autem Billius eos, qui humanis rebus fidunt, naufraganti similes facit, qui marsis algas manibus prendit, cum solidis niti deberet, sic inquiens: *Ah sapitis, pressus qui fluctibus arripit algam. Nec solidis nixus littora tuta petit? (...).*

Et D. Gregorius Nazianzenus, illis qui labentibus fluminum undis confidunt, Hoc carmine...» [107].

El comentario sigue a lo largo de tres páginas más (tamaño folio grande).

El autor no se entrega a comentarios personales sobre los aspectos en los que se centra el emblema. Ese era el proceder

[106] «Prólogo del Autor.»

[107] Folios 487-488. Emblema 59.

de Saavedra. Solórzano parece más interesado en presentar algunas ideas sencillas y confirmarlas a través de los testimonios de una serie indefinida (y asombrosa) de autores de todas las épocas. Mirados sus comentarios bajo este punto de vista, constituyen una fuente inagotable de material erudito para los profesores de las facultades universitarias; y en un tal sentido, no es de extrañar que el autor así lo declare en la portada.

Frente a tantos testimonios, la personalidad del autor parece quedar anulada o, al menos, retirada en el trasfondo. No encontramos tanto ideas personales, consejos moralizadores al estilo de Horozco o Saavedra, cuanto una acumulación de citas eruditas que rodean superabundantemente unas pocas ideas centrales.

Si hemos de resumir en pocas líneas el juicio que nos merece Solórzano, diremos que, en relación con los emblemas, alcanzó una notable perfección. Como ya subrayé anteriormente, a excepción de Soto, probablemente es el autor español que más se ha acercado a Alciato y al método por él utilizado. A este respecto, es el suyo un libro que ha de ocupar uno de los primeros puestos en la emblemática española.

Por otra parte, sus comentarios demuestran con suficiente claridad la erudición y conocimientos del autor.

No obstante, si nos referimos a la originalidad, nos atendremos a lo declarado por el mismo Solórzano: «Nove dixisse, non nova.» El «nove» ha de referirse no tanto a la agudeza de sus ideas, sino a la manera como presenta el material. Sus *Emblemata* reflejan un carácter más bien sencillo, serio, sí, pero sin grandes pretensiones intelectuales o ideológicas.

8. Otros autores de emblemas

Es muy comprometido hacer distinciones en el campo de la emblemática. La materia es tan compleja que no es difícil incurrir en errores de apreciación. Por esta razón, creo conveniente comenzar este apartado con una aclaración: la mayor parte de investigadores sobre los emblemas (quizá siguiendo el ejemplo de la obra «clásica» sobre el tema, la de Mario Praz)

tratan de los libros de emblemas sin especificar suficientemente hasta qué punto un libro determinado puede ser considerado como tal. Y así se habla de Pérez de Herrera o Núñez de Cepeda como si estuviesen a la misma altura que Solórzano o Covarrubias, por ejemplo. Creo más bien que en el amplio campo de la emblemática cabe hablar de libros de emblemas y de libros que *se asemejan* o *participan de las características* de los libros de emblemas. Y en esa «participación» o «semejanza» existen grados diferentes. Por mi parte, considero que los autores que a continuación estudio someramente pertenecen a esta segunda categoría; es decir, si se habla de ellos como autores de emblemas, es preciso acompañar este título con alguna aclaración que los sitúe en su verdadero lugar dentro del amplio concepto de emblemática.

a) *Francisco Guzmán*

En 1494 se editó en Alemania *Das Narrenschiff*, de Sebastián Brant. En 1565 publicó F. Guzmán sus *Triunphos morales* [108]. La semejanza entre ambos libros es patente. Y la misma pregunta que un autor se hace sobre si a Brant se le ha de incluir o no en la emblemática, es posible hacérsela sobre los *Triunphos Morales* de Guzmán [109].

El autor hace un largo ensayo relativo a las virtudes principales: voluntad, razón, sapiencia, prudencia, justicia, fortaleza, templanza y fama.

Con relativa frecuencia, intercala un dibujo que suele ocupar toda la página y que hace referencia a los hechos o hazañas (incluso mitológicas) narradas en la página de al lado. Generalmente, dichas pinturas no incluyen lema, a excepción de algunas (cfr., por ejemplo, folio 48b: «desiderium timor ratio») y nunca van acompañadas de un epigrama.

Sin lugar a duda, los dibujos tienen aquí una función muy específica: sirven de atracción para el lector; el árido tratado

[108] *Triumphos Morales de...* Impressos en Alcala de Henares, en casa de Andres de Angulo. Año 1565.

[109] Holger H.: «*Emblematisches in S. Brandts 'Narrenschiff'*?», *MLN*, 81, pp. 463-475.

sobre las virtudes sería poco apetitoso y es preciso añadir algunas pinturas como distracción. Notemos que no es otro el procedimiento utilizado en cualquier libro impreso para niños o destinado a un público de escasa cultura, incluso en nuestros días. En la medida en que un cuadro reúne en sí la enseñanza y lo atractivo resulta eficaz en cualquier contexto, si bien más especialmente cuando se trata de gente poco habituada a los conceptos y abstracciones intelectuales.

Como dato final es interesante destacar que el libro de Guzmán hace referencia a muchos hechos históricos para corroborar el valor de las virtudes sobre las cuales versa su tratado: «Discurso de las guerras que el rey don Phelippe nuestro señor hizo contra el rey Henrique de Francia», «La toma de Sanquintin», etc.

b) *Cristóbal Pérez de Herrera*

Pérez de Herrera compuso un libro más bien curioso, constituido fundamentalmente por proverbios y adivinanzas al estilo popular. Todo ello lo acompaña de trece emblemas [110].

Los emblemas están extremadamente simplificados y hacen como de portada introductoria a cada tratado o capítulo. Los motivos están recopilados de entre los más corrientes en la emblemática. He aquí el primero a modo de ejemplo:

O piger, vade ad formicam, & disce sapientiam. Prov. 6.

Dibujo: Nido de cigüeñas (la madre da de comer a los polluelos = Pietate).
Colmena de abejas (Gubernatione).
Hormiguero (Ordine).

Epigrama: Orden, govierno, y piedad.
De Hormiga, Abeja, y Cigüeña.
Aquesta Emblema lo enseña.

[110] *Proverbios Morales, y Consejos Christianos / muy provechosos para concierto, y espejo de vida, adornados Lugares y Textos de las Divinas, y Humanas / Letras / Y Enigmas Philosophicas, Naturales, y Morales, con sus Comentos. / Adornadas con trece Emblemas...* En Madrid: por los herederos de Francisco del Hierro. La primera edición quizá apareció en 1612, fecha de la aprobación de la obra. Cfr. Doctor Castillo de Lucas: *Proverbios morales... de Cristóbal Pérez de Herrera.* Madrid, 1949.

Algunos otros epigramas son sencillos proverbios añadidos debajo del dibujo: así, el del emblema 2:

«Lo que en la niñez se aprende
Hora sea vicio, ò virtud
Permanece en senectud.»

Los emblemas, por tanto, desempeñan un cometido exiguo en la obra. Más importante es destacar que todo el libro, su carácter enigmático, proverbios, sentencias, jeroglíficos, acertijos, adivinanzas, cae en un campo del cual los emblemas recibieron cuantiosa ayuda.

c) *Pedro de Bivero*

El P. Pedro de Bivero publicó un libro de carácter esencialmente piadoso, pero con dibujos muy afines a la estructura de los emblemas [111]. El autor no tiene en cuenta este último género; si ha leído o visto algún libro de emblemas, los motivos emblemáticos tampoco le han servido de base. Según declara en el título, su obra pretende ser «ars nova bene vivendi et moriendi», ayudándose para ello «sacris piarum Imaginum Emblematis figurata & illustrata».

De Bivero escribe en latín y estructura su tratado en tres partes:

I parte: dedicada a la Virgen María Inmaculada. Contiene seis figuras con sus respectivos comentarios.

II parte: dedicada al «Novus David», con 20 figuras.

III parte: dedicada a «Sacrae Eucharistiae usu et cultu», también con seis figuras y amplios comentarios. A continuación añade algunos apéndices «Al corazón del Nuevo David, secundum Cor Dei Creatoris, Redemptoris, et Sanctificatoris» comprendidos en 15 imágenes y sus respectivas declaraciones.

[111] *Sacrum oratorium piarum imaginum Inmaculatae Mariae et animae creatae ac baptismo, poenitentia, et eucharistiae: ars nova bene vivendi et moriendi.* Antwerpiae, 1634.

Los dibujos se refieren casi siempre a escenas bíblicas (paraíso, pecado original, etc.) y están impresos en bronce. En la parte superior figuran dos líneas a modo de lema (*Deus Pater Mariae:* Audi Filia et vide mandatum primo homini datum) y en la parte inferior otras dos líneas a manera de epigrama (*Maria Deo Patri:* Fiat voluntas tua, sicut in coelo, et in terra). Pero tanto el motto como el epigrama no participan en nada de las características que han de distinguir al lema o epigrama de un emblema; en último término cabría hablar más de lema que de epigrama.

Siguiendo la pauta de la mayoría de eclesiásticos autores de emblemas, el fin propuesto es espiritual: en este caso más bien orientado hacia una devoción tierna y afectiva, bastante lejana de las notas más distintivas de la piedad jesuítica; no en vano el libro está impreso en Bélgica y, al parecer, el autor ha sido influido por la piedad de los Países Bajos. Se trata, pues, de un tratado de carácter religioso que utiliza el género difundido de los emblemas como de paso, para atraer la atención y distraer al lector, pero sin reparar especialmente en el aspecto artístico del género emblemático.

d) *J. Francisco Fernández de Heredia*

Trabajos y afanes de Hércules se intitula la obra de Fernández de Heredia [112]. La obra pertenece ya a la decadencia del género emblemático. Consta de 56 dibujos que van seguidos de los acostumbrados comentarios. Mas es de notar que dichos comentarios suelen guardar poca relación con la figura que les precede a modo de portada y semejantes a un emblema. Más que comentarios sobre el dibujo es preferible hablar de tratados a los que se antepone un dibujo.

El autor está familiarizado con muchos temas emblemáticos. A lo largo de sus comentarios aparecen frecuentemente alusiones claramente emparentadas con los emblemas. Incluso

[112] *Trabajos y afanes de Hercules. Floresta de sentencias y exemplos, dirigida al Rey Nuestro Señor Don Carlos II... compuesta en la Iuventud de Don Juan... Cavallero del Orden de Alcantara, del Consejo de Su Magestad en el Supremo de Aragon.* En Madrid, por Francisco Sanz, impressor del Reyno. Año MDCLXXXII.

algunos dibujos provienen directamente de la emblemática; una figura, por ejemplo, representa al Rey Midas con orejas de asno [113]. Dicho motivo es bastante popular entre los emblemistas españoles (Horozco, Covarrubias, etc.).

Ciertamente no cabe caracterizar al libro como moralizador, a pesar de la declaración que hace en el prólogo al rey: «por lo menos de sus impossibles se sacan exemplares documentos de constancia y valor...». Se trata de la obra de un joven fogoso (en el título declara que compuso su libro «en la Iuventud») que escribe en estilo hinchado y con gran despliegue de medios oratorios de escasa calidad, hueros y afectados. Probablemente pretende imitar el estilo épico de las grandes epopeyas clásicas, ya que las hazañas que comenta también se refieren a los héroes clásicos.

Los dibujos van acompañados de un lema en la parte superior, en latín.

e) *Francisco Núñez de Cepeda*

Quizá no sea justo hablar de Núñez de Cepeda junto con los que hasta ahora he citado como autores que «participan» de las características del género emblemático. Cepeda es, sin lugar a duda, más importante en el género que los citados en este último apartado. Pero de otro lado, pertenece al último período decadente y sus empresas apenas si se refieren a los motivos clásicos de la emblemática.

Así como Saavedra Fajardo y Solórzano habían compuesto sus libros de emblemas para enseñar al rey y a los príncipes a gobernar, Cepeda dirige sus empresas para el buen gobierno de los príncipes eclesiásticos. Saavedra le sirvió de ejemplo y, probablemente, le ofreció la idea de transponer a la política eclesiástica lo que ya había sido hecho con referencia a la política civil.

Su libro apareció en 1682 [114]. Consta de 40 empresas y lar-

[113] Folio 15.

[114] *Idea del Buen Pastor copiada por los SS. doctores representada en Empressas Sacras; con avisos espirituales, morales, Políticos, y económicos para el Govierno de un principe Eclesiastico. Por el P. Francisco Núñez de Cepeda, dela Compañia de Jesus.* En Leon, a costa de Anisson, y Posuel, 1682.

gos comentarios a cada una de ellas, si bien al final el autor se disculpa «porque no había podido imprimir más que tenía». Los dibujos, grabados en bronce, van acompañados de un lema. Algunos de ellos están tomados de los más corrientes en el género emblemático; así, la figura de la osa que lame a sus recién nacidos para darles forma [115]; sin embargo, la mayoría son motivos originales, a menudo insulsos y poco atractivos.

Cepeda había leído algún tratado sobre la emblemática. El mismo en el prólogo justifica, además, su proceder; para algunos el expresar doctrinas tan altas con medios tan vulgares como las empresas era sospechoso.

> «No temo parezca menos grave el asunto de empresas, a quien considere que la Sabiduría eterna se valio de ellas en sus sermones: con la higuera significó la cercania del juicio? con la velocidad del rayo su venida: por la sal, por la antorcha en el candelero, por la ciudad sobre el monte, intimo su obligacion à los Apostoles, de sobresalir como maestros de el mundo» [116].

Tal referencia a la «existencia de empresas» ya en los tiempos bíblicos no es original. Saavedra Fajardo hace una justificación análoga en el prólogo pero con ejemplos diferentes:

> «La sierpe de metal, la zarza encendida, el vellocino de Gedeón, el león de Sansón, las vestiduras del Sacerdote, los requiebros del Esposo ¿qué son sino empresas?» [117].

Y H. Estienne afirma que el origen de las empresas hay que buscarlo ya en el Paraíso [118].

El hecho es típico de uno de los rasgos que distinguió al ramo piadoso de la emblemática y proviene del ansia (a la cual me referí en la Introducción General) de dar a todo la máxima autoridad basándolo en la Biblia o en alguna otra autoridad de rango no inferior a los Santos Padres de la Iglesia.

Cepeda parte de la base de que no «escribo lisonjas sino

[115] Empresa 18, p. 293.
[116] «Prólogo.»
[117] «Prólogo», p. 8.
[118] *L'art de faire les Devises.* París, 1645, p. 16.

remedios». Es decir, no se propone hacer pasar un rato de distracción al lector, sino enseñar algo:

> «Las virtudes que deven sobresalir en el animo de un Principe de la Iglesia» [119].

Mas entendiendo que si se utilizan las empresas es para dar al libro un matiz más agradable que haga también más digeribles las enseñanzas:

> «repartidos en empresas estos avisos, me pareció seria su licion mas util, quanto mas divertida» [92].

Cepeda sigue, por tanto, la línea más ortodoxa de los autores de emblemas españoles, al estilo de Villava, Horozco o Saavedra. De ahí que el cuidado de la empresa en sí sea escaso; el interés principal se centra en el fin pretendido; los medios empleados quedan descuidados, perdiendo por este mismo hecho gran parte de su fuerza de atracción y posibilidades didácticas.

Ya señalé anteriormente que sus motivos suelen hacer poca referencia a la emblemática; la razón la explica el mismo autor:

> «Llame sacras a estas empresas por el fin, que es, servir al culto de un Príncipe Eclesiástico, y sagrado; y porque sus principales avisos son trasladados de la divina escritura, Santos Padres y Doctores de la Iglesia: no desdeñé por eso el bien sentir de los autores profanos, que siendo nuestra Catholica religion universal maestra de la verdad, tiene derecho sobre todas las verdadés» [120].

E) Prioridad de fines en la emblemática española

Si estudiamos cómo ha sido utilizado el emblema desde un punto de vista «utilitario», descubrimos que las ventajas en el uso del mismo han sido varias. Algún autor ha dado im-

[119] «Dedicatoria».
[120] «Prólogo».

portancia al carácter enigmático y misterioso, otros han insistido en el carácter de adorno, otros en las posibilidades didácticas, otros en el «juego intelectual» o de ingenio... Pero muy pocos se cifran en el aspecto artístico o, lo que es lo mismo, componen sus libros de emblemas con la intención de crear una obra de arte. La armonización dibujo-epigrama ofrece, no obstante, elementos suficientes para ello. La pintura posee por sí misma una notable capacidad expresiva; el epigrama es susceptible de encerrar en sí toda la belleza y elegancia que una poesía es capaz de alcanzar. De la conjunción armoniosa de ambos elementos habría surgido la emoción estética por parte del lector.

Mas si alguna de las partes (dibujo y epigrama) falla o es deficiente, queda por ese mismo hecho destruida la armonía del conjunto y tampoco tendrá lugar, en consecuencia, una posible emoción estética.

A la luz de estas consideraciones, el juicio sobre los logros artísticos de la emblemática española es preferentemente negativo. Si exceptuamos a Hernando de Soto y, en cierto grado, a Solórzano (cuya obra, al estar escrita en latín quedó limitada a un reducido círculo de lectores), los demás autores siguen un camino artísticamente descendente, comenzando por Sebastián de Covarrubias y acabando por Villava, sin dejar de lado a Horozco, Saavedra Fajardo, Juan de Borja, Cepeda...

He aquí tres epigramas a modo de ilustración comparativa:

Hernando de Soto

Al reclamar engañoso
De enxaulado paxarillo
Baxa el libre simplecillo
A su carcel presuroso.
Alli preso, alli perdido.
Muestra con simplicidad
Qual es la falsa amistad
Del falso amigo fingido.

Sebastián de Covarrubias

Suele el furor de las armas, y osadía
A la persona que es injuriada,
Y aquel a quien doto la valentia
De coraçon brioso, y alma osada;
Tal fue la de Sanson en aquel dia
Quando vencio, con sola una quixada
La multitud de gente Philistea
Dandoles muerte afrentosa, y fea.

Horozco

Quien quisiere medrar y pretendiere
ser dichoso, no busque otros rodeos
siga el trabajo que si le siguiere,
le cumplira, yo fio, sus desseos,
huya la ociosidad quanto pudiere,
que es madre de los vicios torpes, feos
y si al trabajo la fortuna yguala
en su mano estara la buena o mala.

La fluidez y gracia de Soto contrastan con la pesadez y tosquedad de los hermanos Covarrubias, especialmente el segundo de ellos, donde el verso se ha convertido prácticamente en prosa rimada. Soto tiene cualidades de poeta y compone emblemas como tal. Los otros hacen poesía por necesidad. Es decir, se han propuesto unos fines que tienen muy poco que ver con el arte. Y la obra resultante es poco o nada artística. No se proponen tanto hacer emblemas como transmitir algunas enseñanzas determinadas valiéndose de dichos emblemas. El segundo factor predomina sobre el primero. El emblema está supeditado al adoctrinamiento y moralización.

El emblema se había convertido en una convención o género convencional que constaba de lema, dibujo y epigrama. La mayoría de autores repara, pues, en la forma exterior, pero no en aquello que sustenta o habría de sustentar a esa forma.

Ello es debido a que ya desde el primer autor de emblemas

existe un elemento muy tentador para los moralistas de la época: la didáctica. Alciato no oculta tales notas en sus emblemas. Pero en él existe un equilibrio entre las partes que le lleva a alcanzar metas por pocos alcanzadas. Junto a esa enseñanza, los primeros tratadistas insistieron sobremanera en el emblema como «práctica de ingenio»; siguiendo las características de los jeroglíficos, se pretendía presentar un dibujo enigmático, misterioso, que luego había que descubrir. Mas esta segunda característica, que está presente en Alciato también, pero mayormente en los tratadistas italianos de los primeros años de la emblemática, está casi ausente de los emblemistas españoles. Quizá Juan de Borja es el único que da alguna importancia a lo enigmático, a pesar de que en el prólogo asegure lo contrario.

Al carácter didáctico, presente junto con el carácter enigmático ya desde un principio, se le unió el comentario. Este constituyó otra «tentación» más para los maestros moralistas. En él se ofrecían amplias posibilidades para que el autor, basándose en el emblema según el estilo primigenio del mismo (lema-dibujo-epigrama), se extendiese luego en un amplio discurso que le serviría para expresar sus ideas con más holgura y sin excesivas preocupaciones por conservar, aunque sólo fuese al mínimo, las reglamentaciones exigidas.

A raíz de ello, la importancia se relegó más al comentario que al emblema que le precedía. Y en consecuencia, este último pierde valor y es descuidado. Recordemos que en España no se dan autores que no acompañen sus emblemas de un comentario. Este será largo o se reducirá a unas pocas líneas (depende de los conocimientos del autor), pero estará siempre presente sirviendo a la intencionalidad didáctico-moralizadora del autor.

Quizá en España constituyeron un precedente los comentaristas de Alciato, primero el Brocense y luego Diego López. Un precedente tal que luego imitarían —en algunos casi de manera «automática» (pensemos en Sebastián de Covarrubias, donde el comentario no ofrece absolutamente ninguna novedad)— todos los compositores de emblemas.

En España los emblemas no se definen por su carácter enigmático, sino por su carácter didáctico. Tal vez sea conveniente

destacar que muchos autores eran eclesiásticos, y este hecho influyó, indudablemente, en las orientaciones generales. Sin embargo, esto no es necesariamente un condicionante. Los logros de San Juan de la Cruz en el aspecto artístico no están en contradicción con el contenido ideológico...

Los emblemistas españoles están fundamentalmente interesados en transmitir principios morales, normas de vida cristiana y máximas relativas al buen vivir. En unos, porque a la condición de autores de emblemas se unía la condición de ser también (y con prioridad) sacerdotes; en otros, porque se lo proponían como finalidad fundamental, aunque fuese en relación con la educación de los gobernantes.

Se prefirió, pues, la *utilización* del emblema como medio para lograr fines determinados antes que *hacer arte valiéndose del emblema,* o mejor dicho, antes que erigir el emblema en finalidad artística por sí misma.

El hecho, sin embargo, no es casual. Cuenta con una razón básica: que ninguno de los emblemistas es de gran talla literaria o artística. Los que pudieron haber compuesto hermosos emblemas (pensemos en la afinidad de algunos sonetos de Quevedo con los motivos y epigramas emblemáticos) no los compusieron. El género fue cultivado en gran parte por advenedizos, y en éstos el fin principal no era el arte, la poesía, sino la enseñanza, fuese ésta de carácter religioso, práctico o político.

III.

LOS EMBLEMAS EN ESPAÑA E INGLATERRA: CONTRASTES Y SEMEJANZAS

En el amplio panorama que presenta la emblemática, existen ciertas líneas o tendencias maestras que afectan a todos los libros de emblemas. No obstante, también es preciso reconocer que a la hora de definir cuáles son dichos rasgos característicos y cuál es su alcance, los críticos no estarían plenamente de acuerdo.

Los problemas se reducen, ciertamente, si limitamos el campo de estudio a áreas más restringidas. Aquí pretendo estudiar comparativamente los emblemas en España e Inglaterra.

Las expresiones culturales de cada grupo étnico o nacional poseen características propias; incluso suele ocurrir que los elementos «importados» del exterior son nacionalizados o acuñados con la impronta de cada país receptor. Este punto tiene aquí especial importancia, ya que la emblemática fue un género originado en Italia pero que rápidamente cobró ámbito europeo. Y cada nación lo asimiló a su manera; al menos allí donde fue realmente cultivado y no solamente traducido o transmitido.

1. Alciato publicó su libro en 1531. Fue tanto el éxito alcanzado que pronto hubo de ser reeditado. París y Lyon se sucedieron ininterrumpidamente en la impresión de esta obra, cada vez aumentada con nuevos emblemas.

En un principio, dicho *Emblematum Libellus*, escrito en latín, estuvo reservado a los estudiosos y eruditos por razón de la lengua utilizada. Pero ello no fue obstáculo para que tanto este librito como los de otros autores que siguieron la pauta marcada por el mismo (Junius, Sambucus, Paradin...) traspa-

sasen las fronteras nacionales y continentales, encontrando por doquier una calurosa acogida.

Las características del emblema eran apropiadas para que lo utilizase y comprendiese un público más amplio. De ahí surgió la necesidad de la traducción. No obstante, tanto la traducción de la obra de Alciato como la de otros emblemistas europeos, no vino sino a llenar un vacío momentáneo. Además (por ejemplo, en Francia), cuando se imprimió la edición de Alciato en lengua vulgar ya se habían compuesto otros libros de emblemas, también en lengua vulgar y por autores nacionales. De todos modos, es cierto que la traducción de la obra de Alciato despertó una gran parte del interés y atención que se prestó a la emblemática. Precisamente a raíz de ese conocimiento del «maestro Alciato» se creó el ambiente en el cual se desarrollaría posteriormente una amplia iniciativa por parte de otros autores.

La primera traducción que se efectuó en España fue publicada en Lyon en 1549, realizada por Daza Pinciano, quien por aquellos años realizaba estudios en la nación vecina. Como en su lugar expuse, el fin de dicha traducción era la popularización de Alciato. Y, realmente, se consiguió el propósito, a juzgar por la cantidad de ejemplares que de dicha traducción se conservan o de los cuales se tiene noticia a través de diversos testimonios.

Tras un comentario de Malara hacia 1560 (sobre el cual no poseo más que referencias bibliográficas) [1] en 1573 el Brocense realizó uno de los mejores y más cuidados comentarios de Alciato. Pero el hecho de que estuviese escrito en latín disminuyó las posibilidades de divulgación del mismo.

Desde esa fecha pasamos al año 1581, en que Juan de Borja publicó el primer libro de emblemas originales en español. En el plazo de medio siglo le siguieron varios otros de bastante importancia. Concretamente, hasta 1613 se publicaron los emblemas de Borja, Horozco, Soto, Covarrubias y Villava. Y desde esa fecha de 1613, los más sobresalientes fueron los publicados en relación con la política y enseñanza de los príncipes: las obras de Saavedra Fajardo y Solórzano (1651).

[1] Es posible que dicho comentario nunca haya sido escrito.

En Inglaterra, por el contrario, el primer libro de emblemas publicado en inglés apareció con relativo retraso: en 1586. Y no se trata de una traducción de Alciato, sino de una recopilación de emblemas basada en diversos autores del Continente, si bien Alciato es el principal. Es de destacar, además, que dicha recopilación apenas si ofrece rasgos que manifiesten creatividad por parte del autor.

No por ello se ha de concluir, sin embargo, que los emblemas fueron poco conocidos en Inglaterra hasta esa fecha. Ciertamente, el lapso de tiempo transcurrido entre 1531 y 1586 es sensiblemente superior al que observamos en España (de 1531 a 1549). Ello no obstante, los libros de emblemas, Alciato, algunos autores holandeses y franceses, eran ya bastante conocidos. Incluso se hicieron traducciones de Alciato, pero nunca pasaron de ser manuscritos y, por tanto, no contribuyeron, como en el caso de España, a crear una atmósfera más favorable a los posibles cultivadores del género.

Otro problema es preciso tener en cuenta: las dificultades en la impresión. La traducción realizada por Daza fue impresa en Lyon. En 1610, Sebastián de Covarrubias se quejaba en el prólogo de su obra de las dificultades encontradas para grabar los dibujos. En Gran Bretaña, las dificultades fueron muy superiores: varios autores se vieron en la necesidad de importar los grabados. Y si en España las comunicaciones e intercambios con el resto del continente europeo facilitaban las tareas técnicas (los intercambios, más frecuentes, permitían imprimir en el extranjero e introducir luego los libros en la península), en las Islas Británicas no concurrían tantos factores positivos. El mar imponía, en todo caso, un aislamiento superior al que en nuestros días tendemos a imaginar.

Es evidente que, respecto a España, en Inglaterra se dio un notable retraso en la edición de libros de emblemas, fuesen cuales fuesen las causas que originaron este hecho. Causas de las que no hay que excluir las apuntadas por el mismo H. Peacham: falta de interés por las «fine arts».

Cuando aparece la obra del primer autor inglés, Whitney, en España la emblemática estaba en su apogeo. Cuando Wither y Quarles editan sus obras (1635: apogeo de la emblemática

inglesa), la emblemática española ya está en decadencia; en España, los grandes autores se acabaron en 1613 y después escriben algunos autores, más bien aficionados, de escasa importancia. Hay una excepción constituida por Saavedra Fajardo y Solórzano. Pero también es excepcional la orientación que ambos autores dan a su obra. Topamos, pues, con el fenómeno de que en los años en que en España se ha superado la «moda», alcanzan su pleno éxito en Inglaterra los libros emblemáticos. Cronológicamente no existe una correspondencia en el desarrollo habido en Gran Bretaña y la península Ibérica; las diferencias se refieren a un período de casi medio siglo. Este lapso de tiempo es un factor importante que necesariamente ejercerá sus efectos en la definición de las características de los emblemas en cada una de las dos naciones.

2. La traducción que se hizo al español de la obra de Alciato fue refrendada posteriormente por dos comentaristas, uno de ellos de gran talla científica: Francisco Sánchez de las Brozas, en 1573. El segundo comentarista fue Diego López, en 1615. En el tiempo transcurrido entre una y otra obra, se imprimieron los principales libros de emblemas españoles. Si la «declaración» del Brocense fue escrita en latín, las consecuencias o influencias ejercidas en la gente más sencilla, no fueron de tanta importancia como las derivadas de la «declaración» escrita por Diego López en lengua vulgar. En contrapartida, el Brocense alcanzó renombre europeo y su comentario fue incluido en varias ediciones de Alciato.

No cabe duda de que los comentaristas contribuyeron no solamente a que Alciato fuese más conocido sino también a difundir los emblemas en general. El clima creado originó, a su vez, interés que luego movería a algunas personas a componer sus propios libros de emblemas. En resumen, es preciso afirmar que tanto la traducción de Alciato como sus comentaristas constituyen piezas claves para explicar la «fiebre emblemática» en España.

El nombre de Alciato era altamente estimado. Pocos son los autores que no le citan encomiando su obra. Esta admiración y autoridad que a todos merecía, actuaba tanto de estimulante como de condicionante. Es decir, que si bien era una causa próxima que despertaba interés, la aureola que lo rodeaba impedía quizá intentar nuevas formas o variantes en la expresión dentro del mismo género.

Frente a esta atmósfera realmente favorable al desarrollo, e incluso a la proliferación, de libros de emblemas en nuestra península, el panorama es algo diferente en Gran Bretaña.

No se publicó ningún comentario sobre los emblemas de Alciato. Su nombre tampoco aparece con la misma frecuencia con que lo encontramos citado en los autores españoles. Whitney le nombra, pero junto con otros como La Perrière, Bocchius, Junius... En ningún caso topamos con el entusiasmo del Brocense o Diego López o la referencia laudatoria —en ocasiones incluso de humilde subordinado— de Horozco. Tampoco esto ha de llevarnos a la conclusión de que los ingleses no conocían a Alciato. Ya indiqué anteriormente que su obra fue traducida al menos en manuscrito; pero si comparamos la situación inglesa con la española en este aspecto, constatamos una gran diferencia de nivel en el interés desplegado alrededor de dicho autor. Y he tomado a este autor como baremo porque, como primer autor de emblemas, era el más conocido.

Inglaterra, por razones de proximidad geográfica y debido a las facilidades de impresión que allí se encontraban, mantuvo relaciones más estrechas con la emblemática holandesa y, en consecuencia, con aquellos otros autores que confiaban la impresión de sus libros a las famosas imprentas de los Países Bajos. A raíz de ello, el centro sobre el cual giró la emblemática del continente europeo (Italia y sus tratadistas) no tuvo la misma fuerza en las Islas Británicas.

Hubo autores que intentaron reaccionar contra una sumisión poco o nada crítica frente a un patrón venido de fuera. Así se expresa Willet, por ejemplo, aunque él personalmente no alcanzó grandes éxitos componiendo emblemas:

> «Ego ne actum agerem, vel in alienam messem falcem immitterem, ad sacrum tantum fontem digitum intendens et intingens pedem, tentare volui, an in eodem genere, sed *alia incidens via* nostris placere possem» [2].

[2] «Prólogo» a su obra: *A Collection of Emblems.* London, 1635.

Ideas similares expresó en España Juan de Borja:

> «Aunque las leyes, que han publicado algunos nuevos Authores... son tan rigurosas, como las han querido hazer; ... no por esto me pareciò, que obligavan a la observancia dellas» [3].

Y en Villava se perfila una intencionalidad muy característica y definitoria del autor: con los emblemas pretende volver «algunas cosas profanas, y haziendolas servir a Christo nuestro bien». Por otra parte, a Villava le desconcierta también que «los Authores que desta invencion escriven, hasta oy no an querido ni quieren convenir en las condiciones y requisitos que a de tener la empressa» [4].

De todos modos, aunque es preciso reconocer que la personalidad de los emblemistas españoles se destaca con mayor fuerza y claridad, las afirmaciones que preceden apenas si pasan de ser buenos deseos una vez que se ha sometido el conjunto de sus obras a un serio examen crítico sobre el origen y estructura de los emblemas que componen.

Haciendo referencia a Alciato, en líneas generales, la temática de los emblemas ingleses es, sin duda alguna, menos afín al «pater emblematum» que la española. La explicación de un tal hecho encuentra una razón suficiente en la gran diferencia que en ambas naciones existía en relación con la consideración y popularidad del primer autor de emblemas.

3. Creo que los autores de emblemas verdaderamente notables en Inglaterra podrían reducirse a cinco: Whitney, Henry Peacham, G. Wither, F. Quarles y Chr. Harvey. A su lado figuran otros como Willet, Arwaker, Ayres y varios más que se limitaron a traducir libros de emblemas (el de Paradin, el de Saavedra Fajardo...).

Incluso sin tener en cuenta el grado de originalidad que define a cada autor, el número de los mismos es realmente escaso comparándolo, relativamente, con la totalidad de la producción emblemática en el resto de naciones europeas. O bien existieron dificultades técnicas graves (de cuya posibilidad y alcance ya hablé), o bien faltaron personas con vocación de emblemistas, si es que de vocación se puede hablar en relación con la emblemática. Y una tal escasez solamente se explica o por falta de interés por el género, o por lo escasamente apreciadas que eran las «fine arts», según palabras de Peacham. Todo debió contribuir en alguna medida al resultado final. Eso aparte del hecho, importantísimo, de que el primer libro de algún valor y originalidad no se publicó hasta 1635, fecha realmente tardía. Cuando esta clase de libros pudieron empezar a cobrar pujanza tanto en los lectores como en los autores potenciales, los emblemas ya comenzaban a dejar de interesar y entusiasmar; estaban pasando de moda.

[3] «Prólogo», a obra cit.
[4] «Prólogo» a su obra cit.

No es posible afirmar tampoco que la aparición de los emblemistas en España fue inmediata. Tan inmediata como lo había sido en Francia, por ejemplo. Pero sí que es posible decir que ya desde el principio existía un gran interés respecto al tema y ese interés era cultivado y promovido también por autores españoles. Reflejo de ello son la traducción y comentarios de Alciato.

No obstante, llama en cierto modo la atención el hecho de que la «fiebre emblemática» surgió con fuerza a partir de los años 80 (exactamente a partir de 1581) y se prolongó, con un lapso de unos 30 años, hasta 1642. En ese período se publicaron los libros de emblemas que merecen alguna consideración de valor. El número es mayor que en Inglaterra y, desde el punto de vista de la emblemática, de mayor altura y originalidad. Sobre la calidad es preciso matizar mucho en orden a una comparación global.

A partir de entonces, es decir, a partir de la aparición de ese núcleo importante de emblemistas, se sucedieron otros muchos advenedizos que cultivaron los emblemas de manera marginal o, sencillamente, se limitaron a adornar sus libros con algunos emblemas sueltos a modo de portadas de los tratados que escribían o como atracciones llamativas para despertar la atención y el interés del lector.

En el primer grupo incluiríamos a Borja, Horozco, Soto, Covarrubias, Solórzano, Saavedra y, con restricciones, a Ce-

peda. En el segundo es posible enmarcar a Pérez de Herrera, Bivero, Rojas y Ausa, Fernández de Heredia, Fernando de Villarreal y algún otro que sería posible clasificar sólo tangencialmente en el campo de los emblemas.

El número de autores es ligeramente mayor al que —siempre relativamente, claro está— señalé en Inglaterra. Mas sería erróneo medirlo todo a través de los números. Esos siete autores españoles son todos de calidad no inferior, por ejemplo, a la de Wither e incluso en algunos casos a la de Quarles. En cambio, en Inglaterra son precisamente estos dos, Quarles y Wither, los que alcanzan un nivel respetable. Peacham, Harvey y Whitney distan mucho de alcanzar la altura y calidad de cualquiera de los autores españoles. En otras palabras, hay que destacar que las diferencias no solamente vienen marcadas por el número, sino también por la calidad alcanzada por los componentes de los respectivos grupos citados.

4. Si es cierto lo que H. Peacham afirma en el prólogo a su obra emblemática *Minerva Britanna,* es decir, que en Inglaterra la falta de interés por los libros de emblemas reside «truly in the cold and frozen respect of Learning, and Artes, generally amongst us», el hecho ha de ser considerado un tanto bochornoso, sea cual sea la nación en que se dé.

Es posible que Peacham exagere en sus afirmaciones. Pero también es posible que a esa misma causa se deba la poca personalidad que caracteriza a los autores de emblemas ingleses.

Dicha «personalidad» la podemos estudiar desde dos puntos de vista: los temas y la manera de presentar dichos temas al lector.

En Inglaterra prácticamente todos los autores manifestaron una dependencia casi total —o al menos excesiva— de fuentes extranjeras. Whitney ofrece una recopilación. Peacham sólo tiene de original el haber dibujado por sí mismo los dibujos; Wither importa los grabados; e incluso Quarles, de quien cabría haber esperado algo más, fundamenta su temática en otros dos libros de emblemas aparecidos en el continente europeo pocos años antes.

Es cierto que al hacer un juicio crítico sobre la temática

hemos de tener en cuenta que solamente es posible hablar de aproximaciones más o menos originales, trátese del autor que se trate. Y ello porque los motivos utilizados por uno u otro emblemista nunca suelen ser totalmente originales: si no provienen de algún «herbario», «bestiario» o recopilación de jeroglíficos, son temas que ya flotan en el ambiente o corren de boca en boca contados por los ancianos junto al fuego del hogar.

Mas tampoco esto ha de servir de disculpa. Tampoco debemos olvidar la afirmación de Balbinus, ya citada en la primera parte, de que cualquier cosa puede dar origen a un emblema. La afirmación no es gratuita; las características que definen a un emblema permiten estar de acuerdo con el aserto de este autor y en la emblemática encontramos numerosos casos que lo confirman suficientemente.

En España se manifiesta ya desde el principio una independencia bien marcada. Está claramente expuesta en las palabras de Juan de Borja y de Villava, citadas en las páginas precedentes. Y tanto Saavedra Fajardo como Soto e incluso Covarrubias siguen caminos paralelos, aunque en sus prólogos no hagan ninguna declaración de independencia respecto a los autores que ya con anterioridad habían publicado sus obras. Saavedra Fajardo, en especial, ni siquiera cita en sus largos comentarios a los tratadistas que habían escrito sobre las empresas y emblemas, a pesar de que no cabe la menor duda de que se valió de ellos.

Fijándonos concretamente en los temas, ni Borja ni Villava son los autores más originales. Supera a todos Sebastián de Covarrubias, en parte debido al hecho de que su obra consta de 300 emblemas, cifra realmente extraordinaria puesto que en los demás autores el número total suele ser de cien. En Covarrubias, la simple observación de una adelfa, de una riña entre matrimonios, o de cualquier hecho cotidiano, da origen a un emblema.

Si es cierto que la referencia a unas fuentes ya existentes (libros de emblemas anteriores y diverso material procedente de la Antigüedad y Medievo) es general, no es, sin embargo, menos cierto que a su lado existen notables posibilidades

creativas capaces de impulsar nuevos temas y motivos. Este segundo aspecto es el que más se echa de menos en la emblemática inglesa. Los emblemistas ingleses no solamente copian de las fuentes que utilizan, sino que también *se limitan* al ámbito que dichas fuentes les ofrecen. Es un signo que nos habla con bastante claridad de la falta de un poder creador. Quizá en España se conocía la emblemática más a fondo que en Inglaterra. Y este hecho sería más importante de lo que a primera vista parece, puesto que implicaría que mientras en España era posible una asimilación, en Inglaterra ésta era casi imposible debido a un conocimiento más bien superficial del género. Es posible, en efecto, asimilar algo cuando se lo conoce a fondo (en el caso de los emblemas, cuando existe un «ambiente emblemático», al menos en aquellos autores que componen emblemas); en caso contrario, solamente cabe hablar de plagio o de imitación.

Si en cuanto a los temas en España se perfila una personalidad más independiente, más fuerte y definida que en Gran Bretaña, en lo referente a la manera de tratar los mismos las diferencias no son tan notables. En ambos países se percibe una tendencia hacia la independencia en relación con los modelos extranjeros. Los dos testimonios citados anteriormente (Borja y Villava) tienen igual validez aquí. Paradójicamente, podríamos casi decir, en España, aquellos autores que más se asemejan al modelo de Alciato ofrecen emblemas que, en conjunto, son de mayor calidad. Este es el caso de Soto y, en parte, también de Solórzano. Sin embargo, Quarles constituye un ejemplo que nos manifiesta precisamente lo contrario en el campo de la emblemática inglesa.

La manera de tratar los temas está estrechamente vinculada a la finalidad propuesta y, en cuanto a la finalidad, se da una amplia coincidencia en los emblemistas españoles e ingleses. En ambos países predomina y se carga el acento sobre el aspecto didáctico, relegando a segundo término, cuando éste existe, el aspecto enigmático. Por tanto, la claridad expositiva es el factor que más se cuida. Es una consecuencia lógica si los emblemas están dirigidos al gran público como instrumento didáctico.

Wither, autor inglés, lo expresa así:

> «I take little pleasures in Rymes, Fictions, or conceited Compositions, for their owne sakes; (...) partly because I delight more in matter, than in Wordly Flourishes. But chiefly, because those Verball Conceites, which by some, are accounted most Elegant, are not onely (for the greater part) Emptie Sounds, and Impertinent Clinches, in themselves; but such Inventions, as do sometime, also, obscure the Sense, to common Readers; and, serve to little other purpose, but for Wittie men to shew tricks one to another for, the Ignorant understand them not; and the Wise need them not» [5].

Si se pretende enseñar algo, es necesario exponerlo de manera tal que todos lo puedan entender con facilidad. De todos modos, en testimonios como éste se advierte un cierto desprecio por las frases conceptistas, típicas del Barroco, desprecio que tiene mucho que ver con la voluntad de enseñar y con la afirmación de una posición personal frente a la expresión escrita en general.

En Inglaterra no se escribieron tratados sobre la emblemática, aunque es seguro que eran conocidos algunos de los tratadistas italianos. La orientación que toman los emblemas surge de un punto de vista eminentemente práctico.

En España, solamente Horozco hace preceder su libro de una especie de tratado. Como en Inglaterra, todos los autores pretenden enseñar. No obstante, cabe hablar de un matiz diferente en el enfoque. Los autores españoles cultivan una orientación pedagógica fundamentada en raíces de otro carácter: el adoctrinamiento religioso y moral. Este prerrequisito no es tan perceptible en los emblemistas de Gran Bretaña. Al menos, en esta nación no está todo supeditado a estos principios en la misma medida en que lo está en España. En Inglaterra se es práctico porque se pretende enseñar algo; en España se es práctico porque ello responde a una exigencia de orden teórico. Es decir, porque ése es el único camino para lograr lo que teóricamente se considera que es preciso lograr. Villava, por ejemplo, compone emblemas como podría haberse dedicado

[5] «Prólogo» a su obra *Emblemes*, 1635, p. A.

a cualquier otro menester. En cualquier caso, lo que en el fondo le habría movido habría sido el ansia de divinización de lo terreno, el intento de orientar al hombre hacia Dios valiéndose de todos los medios a su disposición. Se trata de una diferencia de matiz tanto en el enfoque como en la finalidad. Los frutos, empero, son muy similares: tanto en uno como en otro país predomina la lección moral. Wither y Horozco, Peacham y Covarrubias son nombres que podrían colocarse en paralelo, no sólo en cuanto a la orientación, sino incluso en cuanto al proceder.

5. A pesar de que los emblemistas convengan en una intencionalidad general, en ambos países existen autores que desbordan con creces esa línea generalizada. Quarles no tiene doble en España, ni en Inglaterra. Villava tampoco lo tiene en esta última nación; ni tampoco lo tienen Solórzano, Saavedra Fajardo y, en parte, Soto. Digamos, explicitando lo expresado en las páginas anteriores, que dentro de una amplia panorámica general, destacan algunas figuras. Claro que a nivel nacional el contraste ya se da en el hecho de que, mientras en Inglaterra destacan uno o dos autores, en España son al menos siete los que sobresalen.

Quarles es un autor importante, no solamente en relación con Inglaterra y España, sino también en relación con la emblemática en su totalidad. Aunque no sea un gran poeta, sí es un poeta de cierta categoría. Aún más: en su obra da más importancia al aspecto literario que a los restantes elementos componentes del emblema. No olvida el carácter moralizador, pero dicho carácter se manifiesta en versos un tanto hinchados y monótonos, sí, pero también elegantes y, en cualquier caso, aceptables desde el punto de vista de la composición poética.

El predominio del aspecto literario comporta un defecto: cierta falta de correspondencia entre dibujo y texto, lo cual trae como resultado un desequilibrio entre los elementos constitutivos del emblema. Tanto es así que Quarles no ha pasado a la posterioridad por razón de sus emblemas, sino por los versos que *a raíz de ellos* compuso. A este autor le preocupan más los versos que su inspiración le dicta, que los emblemas en sí. En este sentido, su proceder es semejante al de Villava, por

ejemplo, en España; sólo que éste se preocupa más de las verdades eternas y aquél de sus versos...

Como contrapartida, en la emblemática española, Hernando de Soto ofrece una obra ciertamente más equilibrada desde el punto de vista de los emblemas en cuanto tales, pero de menor altura literaria. Sus versos son agradables, frescos, naturales, pero nunca alcanzan la profundidad e incluso emoción (a veces tal vez demasiado convencional) del autor inglés. Soto es un poeta popular, entendiendo por ello un poeta de mediana calidad, pero agradable.

La personalidad de Villava es única. Su obra no habría podido escribirse en Inglaterra porque estaba motivada en razones derivadas de la situación religiosa en España; Solórzano y Saavedra Fajardo son igualmente dos ejemplos dignos de destacar.

El caso de estos dos últimos autores supone una cierta independencia y asimilación de los emblemas y el proceder emblemático. Claro que es preciso tener en cuenta que sus obras datan de mitad del siglo XVII, época en que los emblemas ya habían alcanzado su apogeo e iniciado la etapa de decadencia. Habían tenido, por tanto, la oportunidad de profundizar más en los mismos.[1].

Los emblems eran aplicables a cualquier tipo de enseñanza. El hecho de que fuesen utilizados para que sirviesen de manual al príncipe, indican que tanto Solórzano como Saavedra poseían una personalidad creadora suficiente para no seguir la tónica general común a la inmensa mayoría de emblemistas: enseñanza orientada al gran público indiscriminadamente, moralización abigarrada en la cual todo se mezclaba profusamente, sin las distinciones y clasificaciones que hoy día apreciaríamos y que dos estudiosos actuales (Henkel y Schöne) han tratado de hacer recientemente basándose en algunos de los libros de emblemas más importantes.

Si en Inglaterra no se dieron casos como el de Villava, o más especialmente como el de Solórzano y Saavedra Fajardo, se debió sin duda a la falta de personas competentes entre los autores de emblemas; exceptuando a Quarles y teniendo en cuenta que este autor constituye un caso bastante especial.

6. Ya señalé en un principio que mientras Alciato había sido traducido al español con bastante prontitud, en Inglaterra no se imprimió ninguna traducción inglesa del primer autor de emblemas. En nuestra península, ya posteriormente y persiguiendo fines erudito-didácticos (el Brocense) o vulgarizadores (Diego López), esos mismos emblemas fueron ampliamente comentados. Probablemente a raíz de ello, los comentarios a los emblemas se convirtieron en España en algo casi esencial, de tanta importancia como el lema o el epigrama, hasta el punto de que ningún autor compuso emblemas que no fuesen acompañados de su respectivo comentario. Incluso Sebastián de Covarrubias sigue esta pauta, a pesar de que sus comentarios son breves y de lo más prosaico que se haya escrito.

Dicho comentario no solamente pasó a formar parte esencial del emblema en España, sino que en algún autor, como en Juan de Borja y Saavedra Fajardo, se escribe únicamente un comentario después del dibujo, sin epigrama propiamente dicho (en poesía). A raíz de los primeros comentaristas de Alciato, el comentario se generalizó de tal manera que llegó a convertirse y a considerarse como un requisito necesario o al menos como una convención a la que todos se ajustaban sin indagar mucho sobre su significado y función. Naturalmente, el comentario, que no imponía ninguna clase de trabas al escritor y se prestaba con facilidad a toda clase de consideraciones, favorecía la explanación moralizadora, finalidad que ocupa el primer puesto en la emblemática española. A su vez, el comentario, en prosa, es de fácil acceso a cualquier aficionado a la composición de emblemas. De ahí que implique la posibilidad de una calidad inferior, ya que impone menos condiciones y exigencias al emblemista que se valga de él y se limite solamente a él.

La costumbre de los comentarios no la encontramos en Inglaterra. En cierto sentido, quizá se da algo que se asemeja a un comentario en Quarles, pero en verso. Los autores ingleses se ciñen casi con literalidad a los modelos extranjeros importados; y frente a ellos queda casi anulada su personalidad y, en consecuencia, su creatividad. No ensayan nuevos métodos ni tratan de expresarse a través de modalidades nuevas. Fundamentalmente siguen orientaciones y directrices ajenas. En términos generales, es justo afirmar que los emblemistas ingleses *no asimilaron,* sino que *transmitieron* lo que ya había sido realizado por otros. No es posible, sin embargo, decir lo mismo de los emblemistas españoles. También en términos generales, en España se dio a los emblemas un nuevo matiz, el matiz que definía y a la vez diferenciaba la personalidad de los autores emblemáticos respecto a aquellos otros autores que, fuera de España, habían publicado ya con anterioridad libros de emblemas. En la emblemática española observamos una acentuada influencia de la esfera religiosa, matizada ésta a su vez de austeridad y contrarreforma.

En Inglaterra, Quarles merece una anotación marginal: este autor no escribe propiamente comentarios como los escriben los autores españoles; ni se ajusta con tanta fidelidad como sus connacionales a las formas convencionales propias del emblema. El epigrama que inserta al final de cada unidad no es tampoco un epigrama, si nos atenemos a lo que solía entenderse por tal. En cambio, lo que precede (es decir, lo que cabría denominar en cierto sentido «comentario») podría considerarse realmente como un epigrama, a pesar de su extensión. De todos modos, ambos elementos están estrechamente unidos en cada emblema, de manera que quizá sea preferible no pronunciar definiciones, sino sencillamente señalar lo que, en relación con la estructura generalizada de los emblemas, constituye a éstos y los elementos que en los mismos es posible distinguir.

7. El estudio sobre la calidad de un emblema lo podemos considerar bajo dos aspectos o puntos de vista: el aspecto propiamente emblemático (según el modelo de Alciato y la correspondencia estética entre los tres elementos que componen el emblema) y el aspecto que se refiere a los logros literarios en la manera de explicitar los elementos del dibujo y la significación simbólica del mismo.

Hemos de tener en cuenta, igualmente, que la calidad lograda depende no solamente de las dotes del autor, sino también de la finalidad propuesta por el mismo. Es decir, que dicha finalidad actúa de filtro de calidad en la expresión. Pa-

rece lógico, en efecto, que los fines condicionen los medios empleados para alcanzarlos.

Por regla general, la calidad de los emblemistas no es muy alta en ninguna nación europea. Los libros de emblemas no podrán ser objeto de apreciaciones excesivamente laudatorias porque ya están limitados y condicionados desde su propia base. En otras palabras, su existencia implica una calidad mediana. Nacidos bajo signos muy diversos, predominó uno, sin embargo: el aspecto didáctico. Y ello debido en gran parte a lo atractivos que eran los dibujos para cualquier clase de personas.

En Inglaterra y España, los emblemas no fueron compuestos para que fuesen admirados por grandes genios, ni siquiera para ser legados a la posteridad como un logro artístico, sino, en su mayoría, *para que fuesen entendidos por la gente llana,* con poca o ninguna cultura. Es incluso altamente probable que los grandes poetas no compusieron emblemas porque la idea inherente a los mismos implicaba escasa calidad y enseñanza moralizadora y popular cifrada a menudo en términos y arquetipos excesivamente corrientes y quizá vulgares.

No obstante, quizá se trató más de un error de enfoque que de una limitación necesaria del emblema. Y prueba de ello podrían darla los primeros tratadistas italianos para quienes la emblemática era fundamentalmente un «juego» de ingenio.

Si consideramos la correspondencia lema-epigrama-dibujo como uno de los aspectos en los cuales podemos percibir la calidad, Whitney, Soto y Solórzano serían los más sobresalientes. Con la salvedad de que Whitney se limita a hacer prácticamente una traducción.

En lo que a la calidad de los dibujos se refiere, cabe destacar la de los emblemas publicados en Inglaterra, en especial los de Wither; pero una vez más, es preciso tener en cuenta que dichos grabados fueron importados de Holanda y, por tanto, es a los grabadores de dicho país a los que hay que atribuir los méritos. En cualquier caso, no conviene insistir en este punto relativo a los dibujos, puesto que las grabaciones corrieron a cargo de terceras personas y realmente caen fuera del ámbito de los emblemistas propiamente dichos.

En el aspecto literario las variantes son muchas. En Quarles se aprecia un notable interés por los versos que escribe. Y no solamente eso: Quarles es también poeta. Wither lo sigue en la escala de valores, pero ya a gran distancia. Y aparte de ellos dos, Harvey, Peacham, Whitney... apenas si merecen destacarse.

Por parte de los autores españoles, nadie dio tanta importancia al aspecto literario como hizo Quarles en Inglaterra. Si es preciso poner de relieve el valor de Hernando de Soto, es porque dicho autor posee cierta capacidad de poeta popular, fácil y sencillo. Pero ningún otro compuso versos que puedan definirse como «inspirados». Se trata, en general, de «poetas ocasionales», dando a estas palabras el sentido anotado al tratar de los emblemistas españoles.

Algunos autores españoles sobresalen, sin embargo, en otros aspectos, especialmente en el de la erudición. En Horozco, en Villava, en Saavedra Fajardo y en Solórzano, así como en los dos comentaristas de Alciato, el Brocense y Diego López, se dan raudales de citas eruditas que ponen claramente de manifiesto su amplia lectura de los antiguos y sus amplios conocimientos. No se les puede llamar poetas, sino —y permítaseme utilizar la palabra con las debidas restricciones— «hombres de ciencia», según las exigencias de aquellos siglos.

En España existían condiciones favorables para tal tipo de autores. La insistencia machacona en el aspecto moralizador proporcionaba un campo más propicio para hacer galas de la erudición que para mostrar las dotes de poeta. En todo caso, la prosa se adecuaba mejor a una exposición razonada y fundamentada en los testimonios de autores clásicos, grandes pensadores, Padres de la Iglesia, Biblia, etc.

Es de notar que en Gran Bretaña ninguno de los autores de emblemas cifra su interés en recoger citas eruditas de escritores antiguos. Solamente Quarles aporta algunas sentencias de San Agustín o la Biblia a modo de introducción o resumen del mensaje religioso contenido en cada emblema. Las diferencias en este aspecto son, pues, también importantes.

* * *

No cabe la menor duda de que la emblemática española es más rica y ofrece una mayor abundancia de temas y matices originales que la inglesa. Aquélla cobró una personalidad bien caracterizada, ésta no; aquélla fue cultivada por un numeroso grupo de autores, ésta contó entre sus cultivadores con un más reducido número de personas; aquélla floreció casi al mismo tiempo que en el resto de Europa, ésta llego a su apogeo cuando la «moda» de los emblemas ya estaba pasando; aquélla se aplicó incluso a la enseñanza de los príncipes y gobernantes, ésta careció de alguien que le diese tales impulsos renovadores; la primera dio suficientes signos de independencia frente a los autores extranjeros, en la segunda apenas si se perciben tales síntomas.

En rasgos generales, ambas coinciden en una característica fundamental: predominio del aspecto didáctico-moralizador. Lo enigmático y misterioso, sobre lo cual tanto habían insistido los primeros autores de emblemas, queda relegado a segundo término. Y ello es debido principalmente al hecho de que la gente a la que están dedicados exige mayor claridad expositiva.

En ninguna de las dos naciones se ha dicho aún la última palabra sobre la emblemática. Es necesario seguir investigando pacientemente y sobre todo definir con mayor claridad qué ha de ser considerado como libro de emblemas y qué ha de ser considerado como libro afín a la emblemática. Porque no cabe duda de que, junto a todos los autores que aquí he estudiado, ateniéndome a una definición bastante estricta de lo que es un emblema, existen otros autores olvidados en las bibliotecas (especialmente en España) que podrían aportar alguna contribución a la emblemática en general, incluso en la eventualidad de que no pudiesen ser denominados, estrictamente hablando, autores de emblemas.

BIBLIOGRAFIA

Ofrezco a continuación la bibliografía que considero más sobresaliente en el campo de la emblemática. Algunos autores ya han sido citados en las notas de pie de página.

1.—Libros de emblemas

a) *En España* (según orden cronológico)

BORJA, JUAN DE: *Empresas Morales.* Bruselas, 1680 (primera edición en Praga, 1581).

HOROZCO Y COVARRUBIAS, JUAN DE: *Emblemas Morales.* Segovia, 1591.

SOTO, HERNANDO DE: *Emblemas Moralizadas.* Madrid, 1599.

COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN: *Emblemas Morales.* Madrid, 1610.

TRIBALDOS DE TOLEDO, LUIS: *Emblemata,* 1610.

VILLAVA, FRANCISCO DE: *Empresas Espirituales y Morales.* Baeça, 1613.

PÉREZ DE HERRERA, CRISTÓBAL: *Proverbios Morales.* Madrid, 1618.

BIVERO, PEDRO: *Sacrum Oratorium Piarum Imaginum.* Antwerpiae, 1634.

SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO: *Idea de un Príncipe político-cristiano representado en cien Empresas.* Madrid, 1942 (primera edición en Milán, 1642).

LEDESMA, ALONSO DE: *Conceptos Espirituales.* Madrid, 1648 (primera edición en Barcelona, 1607).

SOLÓRZANO Y PEREYRA, JUAN: *Emblemata centum, regio-politica.* Valencia (?), 1651.

NÚÑEZ DE CEPEDA, FRANCISCO: *Idea del Buen Pastor... representada en Empresas Sacras.* Leon, 1682.

FERNÁNDEZ DE HEREDIA, J. FRANCISCO: *Trabajos y Afanes de Hércules.* Madrid, 1682.

Traductores y comentaristas

DAZA PINCIANO, BERNARDINO: *Los Emblemas de Alciato traducidos en Rhimas Españolas.* Lyon, 1549.

LÓPEZ, DIEGO: *Declaración Magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato.* Valencia, 1615.

MALARA, JUAN DE: *Comentario de los Emblemas de Alciato,* edición no localizada, reseñada en p. 62.

SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, FRANCISCO (el Brocense): *Francisci Sanctii Brocensis... Comment. in And. Alciati Emblemata.* Lugduni, 1573.

Afines a la emblemática podrían considerarse:

GUZMÁN, FRANCISCO: *Triumphos Morales.* Alcalá de Henares, 1565.

ROJAS Y AUSA, J.: *Representaciones de la verdad...* Madrid, 1679.

b) *En Inglaterra* (según orden cronológico)

WHITNEY, GEFFREY: *A Choice of Emblemes and other Devises.* Leyden, 1586.

WILLET, ANDREW: *Sacrorum Emblematum Centuria Una.* Cambridge, 1591 (?).

PEACHAM, HENRY: *Minerva Britanna.* London, 1612.

GODYERE, HENRY: *The Mirrour of Maiestie.* London, 1618 (autor dudoso, según iniciales H. G.).

JENNER, THOMAS: *The Soules Solace.* London, 1626.

WITHER, GEORGE: *A Colection of Emblemes.* London, 1635.

QUARLES, FRANCIS: *Emblemes.* London, 1635.
— *Hieroglyphikes.* London, 1638.

FARLIE, ROBERT: *Lychnocausia.* London, 1638.

HARVEY, CHRISTOPHER: *Schola Cordis.* London, 1647.

HALL, JOHN: *Emblems with Elegant Figures.* London, 1648.

AYRES, PHILIP: *Emblemata Amatoria.* London, 1683.

BUNYAN, JOHN: *A Book for Boys and Girls.* London, 1686.

c) *En el resto de Europa*

ALCIATO, ANDREAS: *Emblematum Libellus.* Augsburg, 1531 (se hicieron más de 150 ediciones de la obra).

BOCCHIUS, ACHILLES: *Symbolicarum Quaestionum... Libri quinque.* Bononiae, 1555.

CAMERARIUS, JOACHIM: *Symbolorum et Emblematum... centuria Una.* Nürnberg, 1590.

CATS, JACOB: *Emblemata Moralia et Æconomica.* Rotterdam, 1627.

CORROZET, GILLES: *Hecaton-Graphie.* Paris, 1543.

GIOVIO, PAOLO: *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose.* Lyon, 1559.

HOLTZWART, MATHIAS: *Emblematum Tyrocinia.* Strassburg, 1581.

JUNIUS, ADRIANUS: *Emblemata.* Antwerpiae, 1565.

LA PERRIÈRE, GUILLAUME: *La Morosophie... contenant Cent Emblemes moraux.* Lyon, 1553.
— *Le Theatre des Bons Engins.* Paris, 1539.

MENESTRIER, PIERRE: *L'Art des Emblemes.* Lyon, 1662.
— *La Philosophie des Images.* Paris, 1682.
— *La Science et l'Art des Devises.* Paris, 1686.

MONTANEA, GEORGIA: *Monumenta Emblematum...* Francfurt, 1619.

REUSNER, NICOLÁS: *Emblematum Liber singularis.* Argentorati, 1591.
— *Emblemata... partim ethica, et phisica: partim vero historica et Hieroglyphica,* 1581 (Francoforti).

RIPA, CESARE: *Iconología.* Siena, 1613.

ROLLENHAGEN, GABRIEL: *Nucleus Emblematum selectissimorum, quae Itali vulgo Impresas vocant.* Magdeburg, 1612.

SAMBUCUS, JOANNES: *Emblemata* (ex officina Chr. Plantini), 1566.

SCHOONHOVIUS, FLORENTIUS: *Emblemata.* Gondae, 1618.

TAURELLUS, NICOLAUS: *Emblemata physico-ethica,* 1602.

VAENIUS, OTTO: *Amorum Emblemata.* Antwerniae, 1608.

ZINCGREFF, JULIUS W.: *Emblematum ethico-politicorum Centuria.* Meriani, 1619.

2.—Bibliografía sobre la emblemática

a) *Bibliografía en general*

ALENDA Y MIRA: *Relaciones de Festividades y Fiestas públicas de España.* Madrid, 1903.

ALEWYN, R.: *Dt. Barockforschung.* Köln/Berlin, 1965.

AUERBACH, ERICH: *Typologische Motive in der Mittelalterlichen Literatur,* «Schriften des Petrarca-Institutes», II, Köln, 1953.

BATAILLON, MARCEL: *Erasme et l'Espagne.* Paris, 1937.

BEIGBEDER, OLIVIER: *La simbología.* Barcelona, 1968.

BORMANN ALEXANDER VON: *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei J. v. Eichendorf.* Tübingen, 1968.

CADERAS Y VICENT, VICENTE: *Diccionario Heráldico,* 1954.

CASSIRER, E.: *Philosophie der symbolischen Formen.* Darmstadt, 1953.

CASTELLANOS DE LOSADA, B. S.: *Iconología cristiana y gentilicia.* Madrid, 1850.

CIRLOT: *Diccionario de símbolos.* Barcelona (Edt. Labor).

CURTIUS, E. R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern, 1954.

DIECKMANN, L.: «Renaissance Hieroglyphics», en *Comparative Literature,* IX, 1957, 308-321.

ESPASA-CALPE: *Diccionario enciclopédico,* voz «Emblema».

FISCHER-LEXIKON, das, «Literatur», 2/1, 2/2, Frankfurt, 1965.

GALLEGO, JULIÁN: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro.* Madrid, 1972.

GARCÍA CARAFFA, A.: *Enciclopedia Heráldica.* Madrid, 1919-1958.

GOLDAMER, K.: *Lichtsymbolik in philosophischer Weltanschauung. Mystik und Theosophie v. 15 bis 17 Jht.* «Studium Generale», 13, 1960, páginas 670 y ss.

HEIDER, G.: *Die typologischen Bilderkreisen des Mittelalters* (Vorträge gehalten in Altertumsverein zu Wien, 1859).

HELM, ALBERT: *Symbole, profane Sinnbilder, Embleme und Allegorien. Eine Motiv- und Formensammlung.* München, 1952.

HOCKE, G. R.: *Manierismus in der Literatur,* II, München, 1967.

HUIZINGA, JOHAN: *El otoño de la Edad Media.* Madrid, 1967.

JANTSCH, HEINZ: *Studien zur Symbolischen in frümitthd. Literatur.* Tübingen, 1959.

JUNG, K. G.: *Psicología y Alquimia.* Buenos Aires, 1957.

KILLY, W.: *Wandlungen des lyrischen Bildes.* Göttingen, 1956.

LEWIS, CLIVE STAPLES: *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition.* Oxford, 1936.

OHLY, F.: *Von geistingen Sinn des Wortes im Mittelalter,* en «Zf. f. dt. A.», 89, 1958-1959, pp. 1-23.

OROZCO DÍAZ, E.: *Manierismo y Barroco.* Salamanca, 1970.

PALAU: *Manual del Librero hispano-americano.*

PAULYS: «Realenzyclopädie der class. Altertumswissenschaft», VII_2, Stuttgart, 1913 (sechzenter Halbband): *Hieroglyphen. Horapollon.*

PIFERRER, FRANCISCO: *Trofeo heroico, armas, emblemas y blasones...* Madrid, 1860.

PLACHTE, K.: *Symbol und Idol. Über die Bedeutung der symbolischen Form in Sinnvollzug der religiösen Erfahrung.* Berlin, 1931.

RADOWITZ, JOSEPH VON: *Die Divisen und Motto des späteren Mittelalters,* en *Obras completas,* vol. I, Berlin, 1852, p. 283 y ss.

ROSENFELD, H.: *Das dt. Bildgedicht.* Leipzig, 1935.

SÁNCHEZ-CANTÓN: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español.* Madrid, 1923 (I) y 1931 (V) (vols. I al V).

SIMÓN DÍAZ, J.: *Indice de Justas Poéticas.* Madrid, 1962.

VERNEUIL, P.: *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs.* Paris, 1897.

WINDFUHR, M.: *Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker.* Stuttgart, 1966.

ZIEMENDORFF, I.: *Die Metaphern bei den weltlichen Lyrikern des dt. Barock.* Berlin, 1933.

b) *Bibliografía sobre la emblemática en particular*

BARBER, J., y HOLMES, W.: *Religious Emblems.* New Haven, 1846.

BAYLAY, H.: *A new light on the Renaissance displayed in contemporary Emblems.* London, 1909.

BEUTNER, MARY LOUISE: *Spenser and the Emblem Writers* (Diss. Univ. de S. Luis), 1941.

BRUNET, GUSTAVO: *Les devises au moyen âge,* en «Revue archéologique», 8, 1851, pp. 282-296; 543-554.

CAFFARELLI, DUCA F.: *Emblemi e Figurazioni dal s. XV.* Roma, 1933.

CIOCCHINI, HÉCTOR E.: «Una hipótesis de simbología figurada en dos obras de Garcilaso», en RFE, XLIX, 1966, cuadernos 1.°-4.°

— «Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas», en RFE, 1965, cuadernos 3.°-4.°

— «Góngora y la tradición de los emblemas», Bahía Blanca. Univ. Nacional del Sur, 1960 (Cuadernos del Sur, número especial).

CLEMENTS, R. J.: *Picta Poesis. Literary and Humanity Theory in Renaissance Emblem Books.* Roma, 1960.

CHARBONNEAU-LASSAY, L.: *La mystérieuse Emblématique de Jésus-Christ; Le Bestiaire du Christ.* Bruges, 1940.

DUPLESSIS, G.: *Les emblèmes d'Alciat.* Paris, 1884.

ERFFA, HANS M.: «*Graus Vigilans*». *Bemerkungen zur Emblematik,* «Philobiblon 1/4», 1957, pp. 286-308.

FORSTER, LEONARD: *Commenius und die Emblematik: ein Hinweis,* en «Zf. f. slavische Phil.», 29, 1961, pp. 247-250.

FREEMAN, R.: *English Emblem Books.* London, 1948.

GARCÍA DE DIEGO, V.: «Prólogo» a la obra de Saavedra Fajardo *Idea de un Príncipe...* Madrid, 1942 («Cl. Cast.»).

GIEHLOW, K.: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance.* Wien/Leipzig, 1915.

GREEN, H.: *Whitney's Choice of Emblemes.* London, 1866.

— *Shakespeare and the Emblem Writers.* London, 1870.

HAIGHT, GORDON: *The Publication of Quarles's «Emblems»,* en «The Library», 15, 1934, pp. 97-109.

HECKSCHER, W.-WIRTH, K.: *Emblem, Emblembücher,* en «Reall. zur dt. Kunstgeschichte», Stuttgart, 1959, V, col. 85 ss.

HENKEL, A.-SCHOENE, A.: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildlichkeit des XVI und XVII Jahrhunderts.* Stuttgart, 1967.

HOLGER, H.: *Emblematisches in S. Brandts Narrenschiff?,* MLN, 81, páginas 463-475.

JAMES, ELEONOR: *The Emblem as an Image-Pattern in some Metaphysical Poets* (Diss. en Univ. de Wisconsin), 1942.

JOENS, A.: *Das Sinnenbild. Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei A. Gryphius.* Stuttgart, 1966.

KEIGHTLEY, R.: *Sobre Alciato en España y un Hércules aragonés,* en «*Arbor*» *XLVI,* mayo 1960, pp. 57-66.

KIRCHNER, GOTTFRIED: *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock.* Stuttgart, 1970.

LANDWEHR, JOHN: *Dutch Emblem Books. A Bibliography.* Utrecht, 1962.

LEDDA, GIUSEPPINA: *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna (1549-1613).* Pisa, 1970.

LEDERER, JOSEPH: *John Donne and the Emblematic Practice,* en «The Review of English Studies», 22, 1946, pp. 182-200.

LEITE DE VASCONCELLOS, J.: *Emblemas de Alciato explicados en portugués.* Colec. Renasçenza Portuguesa, Lisboa, 1917.

LEVITINE, GEORGE: *Some emblematic sources of Goya,* en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 22, 1959, pp. 106-131.

LEWIS, JR.: *Arthur Orcutt: Emblem Books and English Drama; A Preliminary Survey, 1581-1600,* tesis en Pennsylvania State College, 1951.

LLAVE, E. B. DE LA: *Juicio crítico de las «Empresas políticas» de Saavedra Fajardo.* Zaragoza, 1904.

MALDONADO, F.: *Emblemática y política. La obra de Saavedra Fajardo,* en «Rev. de Estudios Políticos», 1949, XXIII, pp. 15-79.

MARAVALL, J. A.: *La literatura de Emblemas en el contexto de la Sociedad Barroca,* en «Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca». Madrid, 1972.

MCCREADY, W. T.: *La Heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos.* Toronto, 1962 (tesis Chicago, 1961).

MONROY, E. FR. V.: *Embleme und Emblembücher in den Niederlanden.* Freiburg, 1942.

NAVANUTTY, PILOO: «Blake and Emblem Literature», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 15, 1952, pp. 258-261.

PRAZ, MARIO: *Studies in Seventeenth-Century Imagery.* Roma, 1964.
— «Emblema», en *Enciclopedia Italiana,* 13, col. 861 ss.
— «The English Emblem Literature», en *English Studies,* XVI, páginas 129-140.

REDGRAVE, G. R.: «Emblems and Impressas», en *The Bibliophile,* III, pp. 65-70 y 141-145.

REICHENBERGER, KURT: «Das Schlangensymbol als Sinnbild von Zeit und Ewigkeit», en *Zf. für Romanische Philologie,* 81, 1965, páginas 346-351.

SCHOENE, ALBRECHT: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock.* München, 1964.

SELIG, KARL-LUDWIG: «La teoria dell'emblema in Spagna», en *Convivium,* N.S. 3, 1955, pp. 409-421.
— «The Spanish Translations of Alciato's "Emblemata"», en *MLN.,* 70, 1955, pp. 354-359.

SELIG, KARL-LUDWIG: «Concerning Solórzano Pereyra's Emblemata regio-Politica and Andrés Mendo's Príncipe Perfecto», en *MLN,* 71, 1956, páginas 283-287.
— «The Commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's Emblemata», en *Hispanic Review,* 24, 1956, pp. 26-41.
— «Gracián and Alciati's Emblemata», en *Comparative Literature,* 8, 1956, pp. 1-11.
— «Three Spanish Libraries of Emblem Books and compendia», en *Essays in History and Literature Presented to Stanley Pargellis.* Chicago, 1965, pp. 81-90.

SHARROCK, ROGER: «Bunyan and the English Emblem Writers», en *RES,* 21, 1945, pp. 105-116.

STEGEMEIER, HENRI: «Problems in Emblem Literature», en *The Journal of English and German Philology,* XLV, 1946, pp. 26 y ss.

THOMAS, HENRY: «The Emblemata Amatoria of Philip Ayres», en *The Library,* ser. III, vol. I, 1910, pp. 73-95.

TRAMER, IRMA: *Studien zu den Anfängen der puritanischen Emblemliteratur in England: Andrew Willet-George Wither.* Berlín, 1934 (Tesis Basel, 1934).

VIARD, PAUL E.: *André Alciat (1492-1550).* Paris, 1926.

VODOSEK, P.: «Das Emblem in der dt. Literatur der Renaissance und des Barock», en *Jahrbuch des Wiener Goethevereins,* N. F., 68, 1964, páginas 40 y ss.

VOLKMANN, LUDWIG: *Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen.* Leipzig, 1923.
— «Von der Bilderschrift zum Bilderrätsel», en *Zf. für Bücherfreunde,* 1926, pp. 65-82.

YATES, JOSEPH BROOKS: *Sketch of that Branch of Literature called Books of Emblems.* London, 1848.

Aquilino Sánchez Pérez

Nacido en León en 1943. Es profesor y Encargado del Departamento de Inglés de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido también profesor y Director de la Escuela Oficial de Idiomas de Barcelona. Becado por el Gobierno alemán en dos ocasiones, realizó estudios de Germanística y Anglística en la Universidad de Munich. Posteriormente, y becado por la Fundación Ford, cursó estudios de lingüística e investigación en la Universidad de Georgetown, Washington D.C. Es autor de varios artículos, entre ellos, dos sobre la Emblemática. Interesado por los problemas de la Lingüística y la enseñanza de Idiomas, es también autor de varias obras importantes para la enseñanza del español a extranjeros.

SGEL